

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



LA VERDAD
NOS HARÁ LIBRES

UNIVERSIDAD
IBEROAMERICANA

CIUDAD DE MÉXICO®

“LA OBRA DE ARTE COMO ALEGORÍA DE UN MODELO ECONÓMICO
GLOBAL: *MOLÉCULA DE GLUCOSA EXPANDIDA* DE DAMIÁN ORTEGA”

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS DE ARTE

Presenta

JOSÉ EBLEM SANTANA BALTAZAR

Director: Dra. Ana María Torres Arroyo

Lectores: Dra. Elena Odgers Ortiz

Dr. César Villanueva Rivas

Agradezco la ayuda de la sociedad mexicana por brindarme el apoyo de CONACYT; a la Universidad Iberoamericana por todo su apoyo; a la Dra. Olga Bolufé por su asesoría; a mi madre, mi padre y a mi hermana por darme su tiempo y reflexiones; a Itzaé por estar siempre a mi lado escuchando y cuestionando; a David Miranda e Iraís Córdoba por sus largas pláticas sobre arte contemporáneo; a la Dra. Ana Torres por estar al pendiente de mi investigación; a la Dra. Elena Odgers, Guillermo Santamarina, Carlos Aranda y el Dr. César Villanueva por su tiempo y conocimiento; y a todos mis compañeros de la Maestría que me acompañaron en el proceso de mi investigación.

Abstract

Este trabajo estudia la influencia que tuvo el Tratado de Libre Comercio de América del Norte en el contexto de educación artística profesional de Artes plásticas y visuales de la Ciudad de México de la década de los noventa y el contexto institucional cultural de México de finales de la década de los ochenta, utilizando como estudio de caso la trayectoria del artista mexicano Damián Ortega y su obra *Molécula de Glucosa expandida (1992-2007)*. También se analiza la propuesta artística de Damián Ortega desde el ámbito generacional de artistas que rodearon su ámbito profesional, el seguimiento de su práctica dentro y fuera del país, así como su inserción a un ámbito global del arte y entrevistas a algunos protagonistas de dichos espacios de convivencia y discusión, se muestran algunas aportaciones que hizo esta generación al lenguaje del arte mexicano contemporáneo.

Índice

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I	25
CONSOLIDANDO EL CAMINO HACIA LA GLOBALIZACIÓN	25
I.1 MÉXICO FRENTE A NUEVAS POLÍTICAS ECONÓMICAS A FINALES DEL SIGLO XX	26
I.2 GLOBALIZACIÓN EN EL ARTE MEXICANO DE LA DÉCADA DE LOS NOVENTA	29
CAPÍTULO II	42
¿AUTOLEGITIMACIÓN EN EL CIRCUITO CULTURAL?	42
II.1 SIN FRONTERAS, EL TALLER DE LOS VIERNES	48
II.2 TEMÍSTOCLES 44 TAMBIÉN REPRESENTA AL ESTADO	60
II.3 HACIA LA NORMA GLOBAL, <i>KURIMANZUTTO</i>	64
CAPÍTULO III	72
III.1 REDEFINIENDO LA IDENTIDAD DEL ARTISTA LOCAL	72
III.1 POLIVALENCIA DEL <i>DETRITUS</i> , 50 BIENAL DE VENECIA	80
III.2 INSTAURACIÓN DEL PARÁMETRO <i>MOLÉCULA DE GLUCOSA EXPANDIDA</i> Y <i>CHAMP DE VISION</i> EN EL CENTRE GEORGE POMPIDOU	84
CONCLUSIONES	88
BIBLIOGRAFÍA	95
ANEXOS	99
BREVE SEMBLANZA DE LOS INTEGRANTES	99
ENTREVISTA A ELENA ODGERS: 6 DE FEBRERO DE 2015	101
ENTREVISTA A CARLOS ARANDA: 13 DE FEBRERO DE 2015	115
ENTREVISTA A GUILLERMO SANTAMARINA: 17 DE FEBRERO DE 2015	127

Introducción

El quehacer de un artista plástico o visual como ente profesional del ámbito cultural depende irremediabilmente de los sucesos históricos, políticos y sociales que le preceden, sin importar si su desarrollo pertenece a un ámbito local o global. Desde esta premisa, es insuficiente abordar al arte contemporáneo sin escudriñar desde su pasado inmediato hasta aquel que reivindica la Historia del Arte, este nivel de exploración en el evento, llámese a éste artista u obra de arte, posibilita reducir la distancia interpretativa del espectador y así amplificar los posibles niveles de complejización de su discurso. Al adentrarse en estos sucesos, se hace necesario puntualizar aquél que estableció una jerarquía dentro de su trayectoria para así poder identificar las dinámicas que marcaron su desarrollo.

En la presente investigación se analiza la obra *Molécula de glucosa expandida* (1992-2007), del artista mexicano Damián Ortega (Ciudad de México, 1967), como consecuencia de una subordinación política y social del arte al sistema económico que predominó de manera global desde finales de la década de los ochenta hasta la primera década del siglo XXI.

Esta obra de arte fue elegida por sus cualidades temporales de estructura y de adquisición como parte de una colección internacional. El tiempo que le llevó a Damián Ortega concluir su objeto abarcó desde los inicios de su carrera como artista en 1992, hasta algunos años después de su consolidación en el medio del arte contemporáneo global, en 2003, y asienta su inclusión a un sistema

económico neoliberal en 2007, cuando se establece una implicación de interés global y no únicamente local.



Damián Ortega (Ciudad de México, 1967)

Molécula de glucosa expandida

Instalación suspendida del techo, compuesta de cientos de tapas de botellas de soda ensartadas en alambre

150 x 400 x 200 cm

1992-2007

No. Inventario: AM2008-49

Col. Centre George Pompidou - Musée National d'Art Moderne.

Fotografía de Georges Meguerditchian - Centre George Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP, 2008

Molécula de glucosa expandida (1992-2007) es una instalación hecha a base de corcholatas y alambre que pretende replicar, por medio de la escultura, la estructura molecular de la glucosa. Fue donada en 2008 por la Société des Amis du Musée National d'Art Moderne a la colección del Centre George Pompidou, y

expuesta del 12 de noviembre de 2008 al 16 de marzo de 2009 en París, en el Centre de Création Industriel del Musée National de Art Moderne - Centre Pompidou; ahí la obra del artista mexicano de 41 años compartió sala con artistas ya consolidados dentro de la Historia del Arte: Dubuffet (1901-1985), Joseph Beuys (1921-1986), Yves Klein (1928-1962) y Louise Bourgeois (1937-1973).

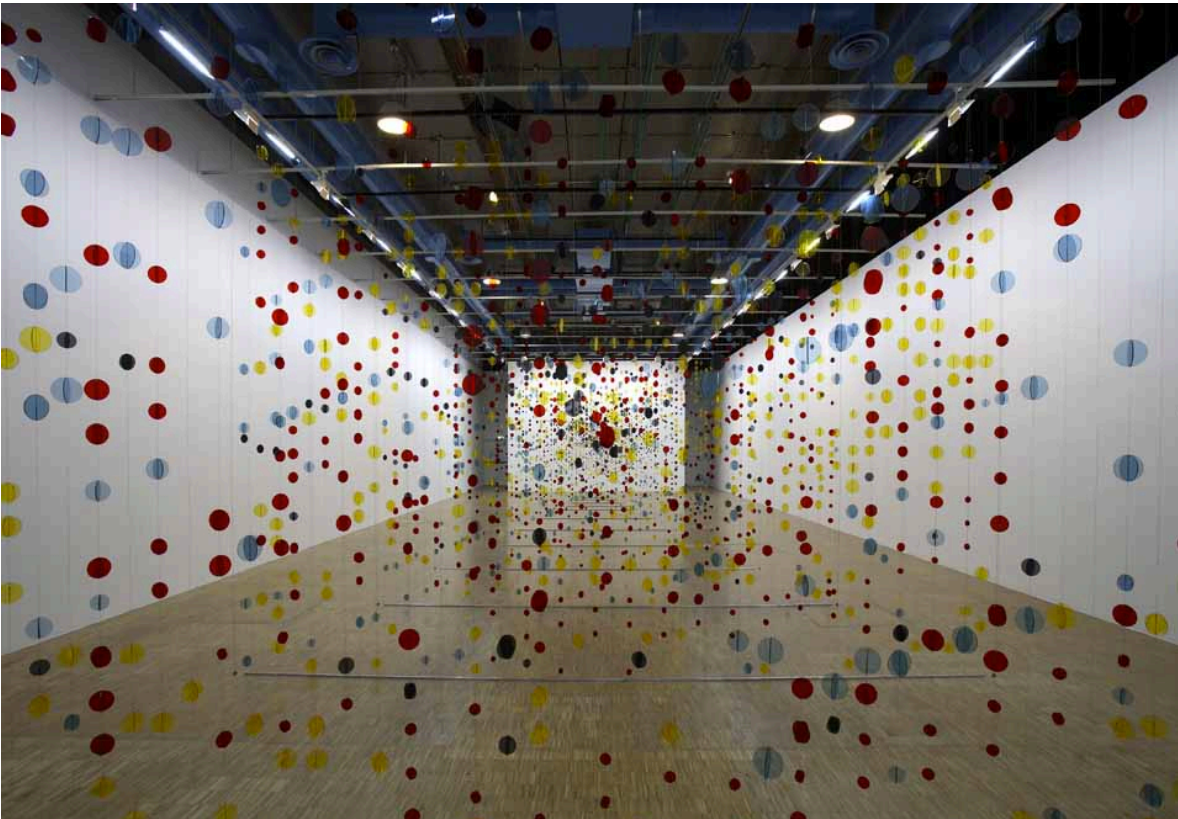
De manera paralela, Ortega recibió la invitación para exponer en el Espace 315, del Centre George Pompidou, un espacio enfocado a promover a jóvenes artistas internacionales,¹ donde expuso la obra *Champ de Vision (2008)*, instalación curada por Christine Macel (Francia, 1969). Esta pieza se elaboró a partir de un conjunto de estructuras de plexiglás formadas por la unión de dos discos ranurados; según Ortega, cada una de estas formas representa un átomo, y añade:

Al principio de la exposición comencé tan sólo con un dibujo, el cual era una tabla periódica con todos los elementos químicos; ésta es una abstracción de los átomos. Intenté producir estos pequeños átomos como un modelo de una sola pieza para crear una estructura grande; es el átomo la partícula más pequeña para construir un objeto. Me gusta la idea de profundizar en la estructura esencial del objeto, observar el vacío que traspasa la forma; es como la nada, simplemente son átomos suspendidos moviéndose y dando vueltas en una excitación atómica; leí algo muy agradable que describió a los objetos como algo que se encontraba vacío, e intenté reproducir esta sensación con la instalación.²

¹ “El Espace 315 fue inaugurado en el año 2003 durante una exposición del artista Mathieu Mercier (Francia, 1970), ganador del premio Marcel Duchamp en 2003”, Centre George Pompidou (10 de octubre de 2003), *Mathieu Mercier*, v1.21.8. Recuperado el 20 de octubre de 2015, de <Centrepompidou.fr: <https://www.centrepompidou.fr/id/cAbn4zd/rXbX6qd/es>>.

² “The beginning of this exhibition I will start with the drawing, which is the periodic table, with all the elements, made an abstraction of the atoms, I tried to produce this small atoms as a model as a single piece to create a big structure, is a kind of atoms, the smallest particle to build an object. I like the idea to go deep inside of the object, and is just the emptiness on the backing, it's like nothing, just suspended or floating atoms turning and moving in atomic excitation, I read something very nice about the objects are full of nothing and I try to do the same with this installation” [La traducción es mía], Centre Pompidou, 12 de noviembre de 2008, *Damián Ortega*, v1.21.8.

En el lugar se desplegaron series de estas partículas organizadas a partir de colores tomados de la composición de la imagen impresa de un ojo. Ortega intentó imitarla desde la menor parte visible; los puntos de impresión que la componen están basados en los colores CMYK (C-cian, M-magenta, Y-amarillo y K-negro). La forma completa del ojo representado fue visible a partir del uso de una mirilla colocada en una mampara que se encontraba frente a la instalación.



Damián Ortega (Ciudad de México, 1967)

Champ de Vision

Instalación suspendida del techo, compuesta de 6 000 módulos de plexiglás de colores y una mirilla

1200 x 500 x 500 cm

2008

Fotografía de Georges Meguerditchian, 2008

Recuperado el 12 de octubre de 2015, de <Centrepompidou.fr:
<https://www.centrepompidou.fr/id/ci4MLx/ryjALeR/es>>.

Naturaleza del planteamiento

La presente investigación se centra en la influencia que adquirió el grupo de discusión conocido como El taller de los viernes (1987-1992), formado por Damián Ortega, Gabriel Orozco, Jerónimo López Ramírez, Abraham Cruz Villegas y Gabriel Kuri durante la década de los noventa, específicamente para la promoción y producción artística de sus integrantes.

También analiza cómo este proyecto desembocó en la creación de la galería Kurimanzutto, uno de los espacios expositivos mexicanos más reconocidos en el ámbito internacional, como parte de una revisión de las fuentes bibliográficas y hemerográficas que me acercaron a la evolución de las prácticas artísticas del grupo, al compararlas con las obras de sus análogos contemporáneos y realizar una revisión de catálogos de exposiciones, un seguimiento de sus prácticas artísticas profesionales dentro y fuera del país, así como entrevistas a algunos de quienes vivieron el espacio y conocieron de cerca a sus integrantes, como Carlos Aranda Márquez, Guillermo Santamarina y Elena Odgers.

Con esta información me fue posible conocer y analizar las estrategias que el grupo en general realizó para ubicar su obra en un medio global del arte, y en especial los aportes formales y conceptuales de Damián Ortega al desarrollo del arte contemporáneo mexicano.

Fuentes consultadas

Aunque existe una amplia bibliografía sobre el grupo, son pocas las fuentes que abordan el desarrollo artístico teniendo en cuenta el sistema económico global de

los años noventa en México. En este sentido se analizará el contexto político, económico y cultural del periodo, considerando el trabajo que el grupo realizó para hacerse visibles en el ámbito internacional, y para ello nos concentraremos en la figura de Damián Ortega.

Así pues, se realizó una revisión de fuentes referidas al grupo, cuidando que no fueran textos de la autoría de sus integrantes con el fin de abordar perspectivas alternas que pudiesen ser utilizadas para comparar y poder juzgar el fenómeno desde otros puntos de vista.

A continuación se presentan los textos consultados, los cuales fueron divididos en tres apartados: El Taller de los viernes, que involucra artículos específicos sobre el tema: Contexto social, económico y artístico, el cual contiene información de los acontecimientos que influyeron de diversas maneras en la situación del taller y sus integrantes, así como información sobre la galería Kurimanzutto, que considero es la continuación de lo que fue El Taller de los viernes.

El Taller de los viernes (1987-1992)

El Taller de los viernes será el centro de mi análisis, ya que fue ahí donde se desarrolló una serie de actividades enfocadas a la búsqueda de un lenguaje preocupado por acercarse a las dinámicas del arte internacional con la intención de alejarse de alguna manera de las propuestas artísticas localistas.

Sus integrantes fueron Gabriel Orozco, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Gabriel Kuri y Jerónimo López Ramírez. Cruzvillegas puntualiza constantemente que esta experiencia fue determinante para la formación de su actividad artística.

En *Gabriel Orozco, el explorador*,³ el autor presenta a Orozco como un artista desvinculado de la tradición artística mexicana, ligado más bien a las dinámicas del arte internacional, y recalca constantemente su viaje a España de 1985 como una experiencia generadora de dislocaciones que le permitieron romper con el aspecto localista del arte. David Vázquez también aborda la historia de la galería Kurimanzutto como una plataforma que suministró algunos cambios, sobre todo en la construcción de un imaginario alrededor del *Nuevo mundo del arte* y su integración a un medio global. En esa entrevista Gabriel Orozco reitera que Kurimanzutto es resultado del Taller de los viernes.

En este texto, el Vázquez se basa en los testimonios de Orozco, denotando la falta de bases teóricas o de un análisis objetivo demostrando una falta de solides en su postura.

³ Vázquez, R. D. (2013). "Gabriel Orozco, el explorador", en L. Vernon (ed.), *La Semana de Frente*, año 2, núm. 92, p. 11.

G.O. Taller sin título es un texto de Abraham Cruzvillegas, miembro del taller, quien al parecer está muy interesado en rescatar la memoria de las actividades realizadas en ese espacio de reflexión. Él comenta lo siguiente:

Me interesa redibujar la peculiaridad específica de nuestro taller, en relación con otros ejercicios paralelos de colectividad de aquel momento: parentescos, encuentros, asociaciones choques y amontonamientos que, sin embargo, merecen ser descritos con detalle en un ensayo aparte.⁴

Cruzvillegas comprende la posibilidad del escrito como una forma de extender su postura, al generar, de una manera independiente, su propio relato para trascender su propuesta artística por medio del escrito.

Cruzvillegas aprovecha las deficiencias políticas, educativas, económicas, etc. del país para validar su postura artística, postulando con ello la necesidad de la desarticulación de las estructuras formativas y profesionales de Estado, con el fin de generar nuevas formas autogestivas de desarrollo. Asimismo, establece como parte del relato el arribo de un grupo de extranjeros que llegaron a vivir a la Ciudad de México, como José Bedia, Arturo Cuenca, Consuelo Castañeda, Melanie Smith, Pete Smith, Lorna Scott-Fox, Ian Dryden, Thomas Glassford, Alejandro Díaz, Eugenia Vargas y Francis Alÿs, quienes participaron en espacios independientes como La Quiñonera, y realizaron exposiciones en salones alternativos.

Cruzvillegas realizó una crítica a la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) como institución dedicada a la enseñanza del arte; para él es importante

⁴ Cruzvillegas, A. (2005) "G.O. Taller sin título", en A. Cruzvillegas, *Round de sombra*, Ciudad de México, México, Conaculta, pp. 156-163.

considerar la posibilidad de reparar el plan de estudios que la rige; como una forma de resistencia, tomó la decisión de estudiar Pedagogía y no Artes Visuales. El catálogo *Gabriel Orozco* marca una compleja retícula que sostiene la legitimación del artista. Cuenta cómo el Museum of Modern Art de Nueva York adoptó a Orozco, iniciando así la construcción de la imagen de un artista internacional apegado a las dinámicas del mercado global del arte. En este estudio se desarrolla una sólida interpretación de su discurso artístico. Abraham Cruzvillegas escribe:

[...] En 1987, Gabriel aceptó orientar paralelamente nuestro desarrollo, de manera personalizada y en su propia casa, ante la posibilidad de plantear nuevas formas de convivir en un proyecto educativo no institucional, ni marginal.⁵

El Taller de los viernes ya no fue sólo un espacio desorganizado, sino que se convirtió en un lugar de desarrollo de propuestas alternas con las cuales abordar y reflexionar en torno al arte contemporáneo, como lo establece Guillermo Santamarina: “en un momento que eran sumamente acotadas todas las fuentes de conocimiento y de reflexión que estaban en las escuelas y los talleres”.⁶

Contextos social, económico y artístico

Como parte integral de la investigación se hizo necesario abordar la situación que se desarrollaba en el arte dentro del contexto mexicano. En *Pensamiento y arte en*

⁵ Ann Temkin, Briony Fer, Benjamin H. D. Buchloh, Paulina Pobocha (2011), *Gabriel Orozco*, Museum of Modern Art, Nueva York, pp. 45-60.

⁶ Santamarina, G. (2015), *Sobre "el Taller de los viernes"*, en E. Santana, Entrevistador, 17 de febrero.

*los 90: debates, versiones y rupturas*⁷ se abordan las tendencias generacionales con una descripción de las propuestas emergentes, como códigos desplazados, gracias a una expectativa provocada por la nostalgia de aquello que se espera como solución predeterminada de la actividad cultural. La llegada del posmodernismo a la producción artística se incluye como una negación a la continuidad histórica que planteó la modernidad, remarcada por el capitalismo neoliberal de los noventa como un camino que generó una lucha política e ideológica dentro del campo del arte, cuya tendencia fue crear preocupaciones que fueran más allá del valor formal, identitario y técnico como punto de partida. A pesar de querer formar parte del mercado unificador, los artistas empezaron a crear organizaciones micro-sociales de apoyo mutuo que actuaron como plataformas de integración para las dinámicas impulsadas por las nuevas políticas culturales que delegaron responsabilidades del Estado frente a la iniciativa privada, provocando con ello que éste perdiera soberanía frente a sus circunstancias culturales locales. Alberto Grunstein escribe:

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

⁷ Grunstein, Alberto Argüello (2003), *Pensamiento y arte en los 90, debates, versiones y rupturas*. Revisado el 13 de septiembre de 2014, de Cenidiap.net: <http://cenidiap.net/biblioteca/addendas/1E-5-Pensamiento.pdf>, 1 de julio.

tradiciones, al territorio, a los valores individuales, un renacimiento del nacionalismo y de los fundamentalismos⁸

A partir de la década de los ochenta y siguiendo la tendencia neoliberal capitalista, se implanta en México un mecenazgo institucional que se inicia con la creación del Consejo Nacional de las Artes y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Estas instituciones cumplieron con una doble tarea: insertar a los artistas al mercado internacional y apoyarlos económicamente para desarrollar su trabajo artístico. Asimismo, la iniciativa privada tuvo una participación fundamental, pues se crearon fundaciones culturales empresariales y sociedades amigas de los museos, además de corredores, galerías, museos, etcétera.

A partir de estos apoyos, los artistas se organizan en pequeños grupos que buscaban autonomía e independencia; sin embargo muchos no lograron desenvolverse de manera adecuada y otros más se perdieron en la lucha por sobrevivir a un mundo competitivo.

En el catálogo *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*⁹ se integra la propuesta extranjera de Orozco y Ortega de nuevo a un medio local, y asimila la práctica externa como resultado de una integración del medio artístico mexicano al global. El autor menciona los vínculos con el arte muralista desde la época del padre de Gabriel, Mario Orozco Rivera, un muralista que trabajó al lado de Siqueiros y estudió en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado; fue

⁸ Mattelart, Armand (1995), “¿Cómo resistir a la colonización de las mentes?, *Pensamiento crítico vs. pensamiento único*, Madrid, Ediciones Debate, pp. 26-27.

⁹ Barajas, I., O. Debroyse, T. Falcón, P. García de Germenos, V. Macías, C. Medina *et al.* (2006), *La era de la discrepancia. Arte y cultura en México, 1968-1997*, Ciudad de México, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM/ Editorial Turner-México, pp. 410-419.

él quien fomentó en su hijo una especial atracción por esta disciplina, en tanto lo introdujo en el círculo del arte de los setentas, con Graciela Iturbide, Pedro Meyer y otros.

En esta publicación se menciona a Ortega, pero sin incluirlo como referente de algún desarrollo o alcance teórico-práctico dentro del Taller de los viernes. Se describe de manera muy concisa la cooperación de los integrantes en el taller, la manera como buscaban presentar sus propuestas frente al grupo y cómo se planteaba la exploración a partir de las inquietudes individuales de cada uno de los participantes. La información aquí expuesta apenas funciona como una breve introducción informativa del hecho.

El trabajo *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*¹⁰ cuenta con información del contexto que rodea el arte en esta década, en tanto muestra la situación política y cultural que vivió México en esos momentos, y explica la caída del neomexicanismo en el mercado, además de factores que influyeron en la decisión de introducir el arte neoconceptual como símbolo de identidad de un México, actualizado en las situaciones políticas y económicas internacionales, con la aparición del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes), y la posibilidad que ofreció el gobierno de recibir donaciones como parte del pago de impuestos, prácticas que ayudaron a los artistas a posicionarse en el mundo internacional. Asimismo, la aparición de varias galerías, sobre todo la Kurimanzutto, fue determinante para la apertura internacional del grupo.

¹⁰ Montero, Daniel (2013), "Capitales culturales-capitales económicos", *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*, RM/ Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 55-108.

Kurimanzutto

El escrito *Circling Back*¹¹ aborda al artista Gabriel Orozco como ejemplo de consolidación en cuanto a la inserción de artistas mexicanos al neoliberalismo en el medio del arte. En él se detalla su proyecto *Matrix Móvil* (2006), grafito sobre ballena, adquirido por el Estado mexicano para la biblioteca pública Vasconcelos. La compra de esta obra fue criticada debido a las implicaciones políticas que representaba y a los tres millones de pesos mexicanos que significó su compra.¹² Aquí se aborda también la creación del espacio Kurimanzutto como consecuencia de lo que fue El Taller de los viernes, el cual abrió sus puertas en 1999. El primer lugar que utilizaron como espacio de exhibición para la galería fue el Mercado de Medellín, donde combinaron la venta de obras de arte con los productos propios de ese mercado.

Los artistas que pertenecen a la galería fueron reconocidos como actores importantes de la escena artística global; incluso llegó a compararse con la escena artística que se llevó a cabo en Inglaterra, Nueva York, Los Ángeles, Berlín, Sao Paulo, Hong Kong y Beijing durante los noventas. Esta perspectiva puede verse en la exhibición *México Inside Out: Themes in Art since 1990*, que el *Modern Art Museum of Fort Worth* en Texas realizó en 2015.¹³

¹¹ Cooke, Julia (2014), *Circling Back*, Virginia Quarterly Review, 90 (1), Academic Search Complete, EBSCOhost, pp. 28-51.

¹² Ceballos, M. A. (2006), *3 millones costó el esqueleto de ballena*. Recuperado el 25 de octubre de 2016, de *El Universal*: <<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49360.html>>, 20 de julio .

¹³ The Museum of Modern Art (2016), *MoMA Projects*. Recuperado el 23 de marzo de 2016, de Moma.org: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>>, 23 de enero.

Después de haber revisado esta selección de textos que actúan como reseña de lo que aconteció fuera y dentro de El Taller de los viernes, es posible otorgar a Gabriel Orozco el título de reformador o el del personaje que más influye en la obra de quienes lo integraron. Esto posibilita el uso de las distintas lecturas que existen sobre este artista como un primer acercamiento a su forma de pensamiento y entendimiento. Sin embargo, logré encontrar que la historiografía aborda el tema a partir del protagonismo de Gabriel Orozco, dejando huecos en cuanto a la participación de otros artistas. Fue entonces que decidí anexar a Damián Ortega, para de esta manera aportar al tema una presencia internacional del grupo a partir del desarrollo artístico de éste. Veamos.

Damián Ortega, hijo de María Asunción Stoupignan, maestra de una escuela activa, y Héctor Ortega, actor de teatro, nació en la Ciudad de México en 1967. A esto Juan Villoro comenta:

Estudió en una escuela donde los métodos pedagógicos estaban basados en grupos de Talleres experimentales. Como adolescente pasó a través de muchas otras escuelas, hasta que finalmente interrumpió sus estudios de escuela secundaria y comenzó a trabajar para periódicos como monero político.¹⁴

Trabajó con Rafael Barajas *El Fisgón*, quien según Juan Villoro le dispensó la enseñanza formal más importante.¹⁵ En 1987 se acercó a Gabriel Orozco, con

¹⁴ Ortega, D. (2007), "Failure of the Object: Sketches and Projects, 1991-2007", en D. Ortega y F. Meschede, *Damián Ortega, Survival of the Idea*, Ostfildern Alemania, Hatje Cantz, p. 126.

¹⁵ Villoro, J. (2013), *Damián Ortega: cómo desarmar el mundo*. Recuperado el 13 de septiembre de 2016, de Gatopardo: <<http://www.gatopardo.com/reportajes/damian-ortega-como-desarmar-el-mundo/>> 21 de junio.

quien formó parte del Taller de los viernes,¹⁶ espacio donde comenzó a explorar su práctica artística en la Ciudad de México. Más tarde, en 1993, colaboró en el espacio independiente Temístocles 44, mediante el cual formó parte de las exhibiciones ahí presentadas, y en 2003 obtuvo visibilidad internacional con la obra *Cosmic Thing (2001)* en la 50 Bienal de Venecia. Participó en El Taller de los viernes como parte de la comunidad de artistas contemporáneos mexicanos representativos de la década de los noventa en México. Ortega, al mantener una relación que lo sujetó a un proceso reflexivo que construyó junto a Orozco, estableció un discurso basado en la metáfora como una manera de abordar el lenguaje visual desde una perspectiva que se considera alejada de lo representativo y lo didáctico. Esto facilitó la visibilidad de su propuesta dentro de un medio internacional, al establecer una distancia con la tradición mexicana.

¹⁶ Vázquez, R. D. (2013), "Gabriel Orozco, el explorador", en L. Vernon (ed.), *La Semana de Frente*, año 2, núm. 92, p. 11.

Justificación

Investigar las condiciones políticas, económicas y sociales que facilitaron que la obra *Molécula de glucosa expandida* (1992-2007) llegara a ser adquirida por una institución de corte internacional, según la perspectiva del artista Damián Ortega durante la década de los noventa.

Además, es importante determinar los distintos niveles de afectación que las políticas culturales mexicanas de la década de los noventa tuvieron sobre el tipo de producción de Ortega, la transición de su trabajo en un medio de arte global y el tipo de producción artística que de esto pudo derivar, además de aportar una visión paralela a lo que fue el medio artístico mexicano en la década de los noventa en México.

Esta información puede ser útil como plataforma de reflexión para que artistas, profesionales de medios educativos, de producción y/o de gestión cultural, estén constantemente cuestionando la labor cultural nacional y a las instituciones (privadas y/o públicas) que las gestionan.

Hipótesis

Las políticas culturales que el gobierno mexicano tomó para integrarse al Tratado de Libre Comercio de América del Norte atendieron primordialmente necesidades económicas antes que interesarse en una necesidad cultural del desarrollo de las manifestaciones plásticas y visuales en México.

El apoyo que recibió Damián Ortega por parte del Estado durante su formación como artista fue indispensable para la consolidación de su propuesta.

El Centre George Pompidou estableció un parámetro formal y conceptual frente a la producción del arte contemporáneo latinoamericano al acoger la obra *Molécula de glucosa expandida* (1992-2007) como parte de su colección, con lo que permitió que Damián Ortega fuera el primer latinoamericano en exponer en el Espace 315 después de cinco años de su creación.

Preguntas de investigación

¿De qué manera incidió la globalización en la producción artística de México en la década de los noventa?

¿Qué papel desempeñó Damián Ortega en estas dinámicas de promoción y visibilidad de su obra?

¿Cuál es el costo por introducir las propuestas artísticas mexicanas a un medio neoliberal global?

Para la presente investigación me llamó la atención acercarme a los motivos que llevaron al Centre George Pompidou a incluir la obra *Molécula de glucosa expandida* como parte de su colección y entender sus posibles efectos para la producción artística latinoamericana. Para ello realicé una reflexión formal y conceptual a partir de la base de los datos digitales públicos proporcionados por el Centre George Pompidou, como fichas técnicas, reseñas y entrevistas; asimismo, analicé las relaciones del artista con la institución cultural, así como la postura estética y política del artista, considerando la pieza expuesta en dicho espacio museístico, y la obra *Champ de Vision* (2008).

La formación del capitulado de esta investigación incluye tres aspectos del suceso divididos en tres áreas: Contexto, Desarrollo del artista en espacios alternativos y Consolidación en el medio internacional del arte.

En el primer capítulo se describen las circunstancias políticas y económicas que envolvieron a México en la década de los noventa y por las cuales el Estado estableció nuevas estrategias que afectaron el desarrollo cultural nacional, con la finalidad de establecer un mapa que reconstruya el contexto donde se desplegaron propuestas culturales del Estado y alternas a él, y entender la necesidad de su formación.

El segundo capítulo aborda dos propuestas educativas de formación artística pertenecientes al Estado, y se hace el seguimiento de tres espacios independientes que definieron la práctica de Damián Ortega, a fin de conocer y

entender los procesos necesarios para que el artista se empoderara de su práctica y así poder incluir su propuesta en un diálogo del arte mexicano.

El tercer capítulo se centra en la activación de la propuesta de Damián Ortega en un medio global, el nivel de respuesta que su obra tiene en ese medio, y culmina con una reflexión en torno a las consecuencias que atrae la integración de *Molécula de glucosa expandida* a la colección de una institución cultural internacional, todo con el objetivo de reflexionar acerca de las consecuencias de estas decisiones.

Capítulo I

Consolidando el camino hacia la globalización

Durante la década de los ochenta en México el sistema económico fue devastado debido a la caída del precio del petróleo, a la fuga de capitales y a la caída del Producto Interno Bruto (PIB); a partir de ahí se buscó iniciar un modelo de importaciones distinto al que se encontraba en funciones (GATT), aunque fue insuficiente para cubrir las necesidades del momento. Se pensó en efectuar remesas a partir de exportaciones e importaciones mediante el comercio internacional, para generar los ingresos que se requerían; se inició incluso la formalización de alianzas con Europa y América Latina (Mercosur). Sin embargo, no fue sino hasta la década de los noventa que se lograron establecer algunos acuerdos.

Se hizo necesario evitar la nacionalización de la banca y comenzar a formar parte de las reglas globales que estaban funcionando en ese momento en que se promovió la creación de bloques globales de apoyo; los países más cercanos comenzaron a agruparse para mantener una solidez económica estable. México tenía el apoyo de Estados Unidos y de Canadá como piezas clave para formar un tratado económico, por lo que durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) empezaron a realizarse las gestiones para firmar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el cual se consolidó en 1992.

Durante el gobierno de Salinas de Gortari la política cultural que se llevó a cabo por parte del Estado se enfocó principalmente a adaptar las condiciones del mercado nacional a uno de libre comercio internacional, y a buscar intercambios entre los países del norte del continente americano.

Los procesos que caracterizaron un cambio sustancial dentro de las dinámicas del arte local en México están directamente relacionados con las circunstancias que originó el Estado y las distintas plataformas que funcionaron como punta de lanza en la búsqueda de una apertura comercial internacional, lo que facilitó que en el medio artístico se abrieran oportunidades de intercambios, así los artistas tuvieron mayor facilidad y apoyo para exponer sus obras en espacios internacionales.

En este sentido, la generación de Damián Ortega se vio favorecida por las dinámicas globales que se iniciaron en el ámbito económico y que tuvieron, como lo veremos más adelante, repercusiones en los espacios cultural y artístico.

I.1 México frente a nuevas políticas económicas a finales del siglo XX

A partir del objetivo de abrir el mercado al extranjero se tuvo la necesidad de crear una imagen del territorio mexicano como nicho de oportunidades económicas y culturales; esto llevó al Estado a utilizar los recursos culturales con la finalidad de crear una imagen moderna nacional en un territorio externo.

En 1989 el gobierno comenzó a realizar cambios que permitieran llevar a cabo la adaptación de México a un plano de comercio internacional, y para ello se utilizó el arte como estrategia de propaganda y diplomacia cultural, pues permitía mostrar a México como un país moderno y progresista. Así, en el campo cultural y artístico

se fundó el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta, 1988), institución que se encargó de administrar museos, escuelas, instituciones culturales, bibliotecas, espacios de investigación, etc.; asimismo, se inauguró el Fondo Nacional para las Culturas y las Artes (FONCA, 1989) como una institución pública cuya función sería fomentar la producción cultural y artística, ofreciendo becas para proyectos de artistas con el fin de apoyarlos en su producción. Además, esta institución podía recibir donativos acreditables como deducibles de impuestos; por primera vez el Estado pactó con la iniciativa privada promover el arte.¹⁷

En el año de 1992 México, junto con Estados Unidos y Canadá decidieron realizar un convenio trilateral con el objetivo de mantener un mercado abierto al intercambio comercial, el cual entró en vigor en 1994 con el nombre de Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

En el mundo contemporáneo, las artes y la cultura han desempeñado un papel esencial en la legitimación de discursos políticos, en la construcción de imaginarios nacionales y en la diplomacia cultural, entendiendo por ella el uso del arte como herramienta de la política exterior para promover intereses políticos y económicos. Escriben Robert T. Bower y Laure M. Sharp:

Las exhibiciones de arte han sido utilizadas, en conjunto con programas dirigidos, como camino para mejorar las relaciones entre naciones. Estos esfuerzos se basan en la suposición de que la percepción del arte de una

¹⁷ Montero, D. (2013), "Capitales culturales-capitales económicos", en D. Montero, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*, México, RM/ Fundación Jumex Arte Contemporáneo, pp. 39-101,

nación por las personas de otra tiene efectos en su opinión o actitudes, más allá de sólo la apreciación estética.¹⁸

La responsabilidad histórica del Estado mexicano cambió sus dinámicas en cuanto a promoción cultural y financiamiento hacia el fin del milenio, para adecuarse a una dinámica enfocada a un ámbito global. Un ejemplo de ésta es la exposición con la que abrieron un espacio de diálogo cultural en 1990, *Esplendores de 30 siglos*, la cual se convirtió en la primera megaexposición internacional de arte mexicano patrocinada por la iniciativa privada.

De manera paralela se llevó a cabo una propuesta que integraba obras de artistas de renombre dentro del medio local, denominados por Teresa del Conde como neomexicanos.¹⁹ La exposición itinerante se llamó *Parallel Projects*,²⁰ en ese momento se intentó insertar en el mercado norteamericano a artistas como Alfredo Castañeda, Dulce María Núñez, Julio Galán, Carlos Rodal y Germán Venegas. Las galerías que se integraron al proyecto, como la OMR y la GAM, pudieron percatarse de que se encontraban insertas en un nuevo contexto de ventas para el cual no estaban preparadas; esto les hizo entender que era necesario realizar una

¹⁸ "Art exhibits have been used in conjunction with programs aimed at increasing understanding between nations. These efforts are based on the assumption that the viewing of a nation's art by people of another nation has some effect on opinions or attitudes beyond that of pure aesthetic appreciation" [La traducción es mía]. Bower, R. T. y L. Sharp (1956), "The Use of Art in International Communication: A Case Study", *The Public Opinion Quarterly*, 20 (1), pp. 221-229.

¹⁹ Teresa del Conde (2006), "Nuevos mexicanismos", *La Jornada*, 25 de abril de 1987, Ensayos cortos: 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. La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 318.

²⁰ "[...] *Parallel Projects*, evento que se llevó a cabo en 1990 y que recorrió Nueva York, San Antonio y Los Angeles, acompañando al suceso artístico denominado México: A Work of Art, en el que también se enmarcó la megaexposición México: esplendores de 30 siglos"; Daniel Montero (2013), "Capitales culturales-capitales económicos", *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*, RM/ Fundación Jumex Arte Contemporáneo, p. 39.

inminente incorporación de propuestas distintas a las que habían definido como estándares de arte mexicano.

A partir de esta experiencia la galería OMR decidió actualizar su catálogo de artistas e incluir propuestas que se podían percibir como ajenas a la pintura que producía en ese momento el neomexicanismo. Escribe Daniel Montero:

[...] se puede ver claramente que ya comienza a haber un interés por promover a otros artistas y otro tipo de arte al de la década inmediatamente anterior; un tipo de arte que ya no era propiamente “pintura” sino que tenía que ver con lo que describe Ashida en su intervención: objetos sacados de la cotidianidad e imágenes de los medios masivos de comunicación.²¹

Desde ese momento una de las estructuras formales más representativas de la producción artística en México, la pintura, comenzó a perder terreno en el medio galerístico, además de que algunos artistas jóvenes obtuvieron acceso a propuestas que experimentaban con nuevos medios, y otros más, por su parte, encabezaron investigaciones con nuevas formas de pensar el arte.

I.2 Globalización en el arte mexicano de la década de los noventa

Los nuevos parámetros que exigió el arte en torno a la producción artística que predominaba en el ambiente internacional comenzó a ajustar los existentes en México por medio de intermediarios vinculados con el mercado y de las experiencias de algunos artistas que lograron viajar al extranjero y observar lo que sucedía desde la perspectiva de otros países. A partir de esas experiencias se

²¹ Montero, Daniel. (2013), “Capitales culturales-capitales económicos”, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*, RM/ Fundación Jumex Arte Contemporáneo, p. 42.

hizo posible formular nuevos paradigmas y cuestionamientos respecto a lo que sucedía en México alrededor de las prácticas artísticas; además, se hizo necesario reformular la coherencia de la actividad pictórica como medio fundamental del arte en México.

Damián Ortega vivió un momento de influencia de la práctica pictórica, soportado por el muralismo como medio de construcción del tejido social, e inculcado por su medio familiar y las expectativas sociales que quería cubrir. Añade Ortega en una entrevista

[...] Mi familia ha estado involucrada en el periodismo. Mi padre hacía teatro político, mi tío es periodista; había un interés por la política en mi familia. Crecí en ese contexto. Yo quería ser artista; sabía que era una habilidad y un gusto que tenía, y eso también me daba una forma de relacionarme con el mundo. El canal por el que identificaba en el arte era el muralismo mexicano, y dentro de esta educación en el México antiimperialista, pues yo no quería ser burgués. Quería ser un artista comprometido, involucrado en los temas sociales, en la calle, en los espacios públicos [...] Entonces, de allí vino un nexo. Quería estudiar muralismo a 50 o 60 años que ya no se hacía muralismo en México. [...] Yo quería ser muralista [...].²²

Durante este momento de transición en la trayectoria de Ortega puede identificarse el nivel simbólico que le atribuye a la pintura como medio de activación del espacio público, denotando el valor identitario de esta solución formal y del tipo de intervención espacial.

No obstante este valor cultural en el muralismo, Ortega lo desplaza a partir del acercamiento que tiene con otras posturas artísticas, con lo que detonó un interés cada vez más cercano a una exploración de los materiales y sus posibilidades

²² Villasmil, A. (2016), *La mecánica empírica de Damián Ortega*. Recuperado el 15 de noviembre de 2016, de Artishock: <<http://artishockrevista.com/2016/07/05/la-mecanica-empirica-damian-ortega/>>, 5 de julio.

metafóricas; esta postura lo inclina hacia la conceptualización del arte y lo aleja de un resultado basado en la técnica como medio de construcción de un lenguaje visual. Escribe Julian Stallabrass:

[...] en los años después del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), que creó un bloque comercial entre Estados Unidos, México y Canadá en 1992, el arte mexicano que tuvo mayor éxito en el mercado internacional fue irónico y apolítico, a pesar de los extraordinarios estragos y resistencia revolucionaria que ocurrían en el mismo país. Coco Fusco nos da el ejemplo de Gabriel Orozco, Francis Alÿs y Miguel Calderón, describiendo el esfuerzo que se hizo de insertar a artistas jóvenes, inspirados en arte conceptual dentro del mercado internacional, esto en colaboración con instituciones estadounidenses, para así promover una imagen actualizada de la cultura mexicana.²³

Para las políticas culturales fue conveniente aprovechar el arte neoconceptualizado, que mantuvo cooptados a los artistas mediante cuestionamientos basados en los aspectos formales de sus obras y en problemáticas cercanas al arte Europeo y Norteamericano, dejando de lado el cuestionamiento político y eliminando de la obra artística y sus prácticas la postura crítica de denuncia.

En este periodo hay un doble discurso, pues por un lado se habla de adelantos económicos y de apoyo al progreso industrial, y por otro se están cometiendo crímenes que fueron oscurecidos por la idea de mostrar la imagen de un país interesado en el progreso modernizador, como el levantamiento zapatista en 1994,

²³ “[...] in the years after the North American Free Trade Agreement (NAFTA), which created a trading block of the US, Mexico, and Canada in 1992, the Mexican art that had the most success on the international market was ironic and depoliticized, despite the extraordinary depredations and revolutionary resistance in the country itself. Coco Fusco points to work by Gabriel Orozco, Francis Alÿs, and Miguel Calderon as examples, describing the attempt to insert youngish conceptually inspired artists into the international market, in collaboration with US institutions, and so promote an updated image of Mexican culture” (La traducción es mía). Stallabrass, J. (2004). “Uses and Prices of Art”, en J. Stallabrass, *Art incorporated: The Story of Contemporary Art*, Nueva York, Estados Unidos, Oxford University Press, p. 108.

la masacre de aguas blancas en 1995, la matanza de Acteal en 1997. Este tipo de problemática no fue abordado por la generación de Ortega desde el arte; se mantuvieron al margen de la política de Estado, pero se interesaron en aceptar apoyos económicos de su parte.

Las expectativas de los artistas mexicanos se enfocaron en introducir exposiciones en un medio más allá de México, buscando espacios de diálogo que no fueran estáticos territorialmente; artistas como Rubén Ortiz Torres expuso *Trades routes* en el New Museum de Nueva York, en 1993; Gabriel Orozco fue invitado a participar en el programa *Projects* del Museum of Modern Art de Nueva York en 1993 y participó en la cuadragésima quinta Bienal de Venecia en el mismo año; Miguel Calderón, con *Aggressively Mediocre/ Mentally Challenged/ Fantasy Island*, en Andrea Rosen Gallery, Nueva York, 1998, entre otros.²⁴ Estas propuestas expositivas aseguraron una visión desbordada de los límites habituales de la crítica de arte en México, permitiendo un replanteamiento de esta práctica tanto de la obra expuesta como de quienes la ejecutaban.

Por su parte, en 1994 Damián Ortega se presentó por primera vez en el extranjero, en Bélgica, en el jardín de Brabander de Tielt, con la exposición colectiva *Beelden Buiten, 1994 (Imágenes exteriores, 1994)*, junto con Abraham Cruzvillegas. En 1997 realizó su segunda exposición, en la galería Artist Space en Nueva York, como parte de la exposición colectiva *Lines of Loss*, curada por

²⁴ Debroise, O. y C. Medina (2007), "Genealogía de una exposición", en I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Germeños, V. Macías, C. Medina *et al.*, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM/ Editorial Turner-México, p. 18.

Gabriel Orozco. Después de esa fecha comienza a multiplicarse el número de exhibiciones de su obra alrededor del mundo.²⁵ Muchas de estas exposiciones fueron curadas por los mismos artistas, lo cual permitió que integrantes de esta generación se involucraran en problemáticas que en México eran delegadas a la institución, en tanto permitió que los artistas apreciaran las posibilidades del espacio expositivo como generador de sentido.

Dentro de estas revueltas conceptuales, es necesario establecer las implicaciones económicas que la globalización del mercado trajo para el arte, al establecer un valor económico internacional de la obra. Desde este parámetro, las Instituciones culturales se volvieron determinantes en la legitimación de un bien cultural y su precio, y se convirtieron en la medida sustentada en muchos casos por el Estado, fijando un valor sistémico de las propuestas que respalda.

Aunadas a las instituciones, las ferias de arte (además de ser un medio de exhibición) son una forma cercana de entender el *estado del arte* en su mercado.

Los precios se fijan a las obras a partir de la importancia del artista en el medio, y ésta se regulan a partir de su trayectoria, que se conoce por la cantidad de legitimadores que respaldan su propuesta: los lugares donde estudió, los espacios donde ha expuesto, los premios y becas que ha recibido, etcétera.

²⁵ Albania (2001, 2005), Alemania (2002, 2006, 2007), Argentina (1995, 2004), Australia (2006), Bélgica (2004), Brasil (2004, 2003, 2006, 2007), Canadá (1999, 2005), Corea del Sur (2002), España (1999, 2002, 2003, 2004), Estados Unidos (1998, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008), Finlandia (2001), Francia (1998, 2000, 2001, 2002, 2005, 2008), Inglaterra (2003, 2006), Italia (2000, 2002, 2003, 2005, 2006), Polonia (2005), Portugal (2001, 2005, 2006, 2008), Puerto Rico (2000), Suiza (2004), Taiwán (2006).

La obra de Damián Ortega fue expuesta en ferias del arte mediante la galería Kurimanzutto; una de ellas fue Zona Maco,²⁶ donde su obra se presentó en las ediciones de 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, entre otras.

Las instituciones culturales, más allá de actuar con el poder de legitimar aquello que cobijan (o cobijaron) en su interior, también tienen la capacidad de impulsar tendencias específicas; este es el caso de las instituciones culturales de mediados de la década de los ochenta en Estados Unidos, que por ser el país con “más inmigrantes que el total de las principales naciones europeas receptoras de extranjeros”,²⁷ contó con programas de inclusión para las diversas culturas que lo habitan, como la National Endowment for the Arts (NEA,1965), que buscó la inclusión de la diversidad cultural a las prácticas artísticas, o iniciativas como *Projects* (1971),²⁸ del MoMA de Nueva York, que buscó integrar propuestas

²⁶ “[...] feria de arte contemporáneo [...] de América Latina, concentra cada año en la Ciudad de México a coleccionistas, especialistas y galerías de todas partes del mundo. Fundada por Zélika García en 2002, Zona Maco se ha consolidado como una de las plataformas más notables para la venta, exposición y promoción del arte contemporáneo internacional de esta región. Anualmente la feria ofrece en sus cinco secciones: General, Nuevas Propuestas, Zona Maco Sur, Arte Moderno y Diseño, las propuestas de más de cien galerías, editoriales e instituciones culturales; invitadas mediante un proceso de selección a cargo de un comité internacional conformado por reconocidos galeristas y curadores especialistas de cada sección”, Zona Maco, “México, Arte Contemporáneo (2016), *Información general*. Recuperado el 27 de marzo de 2016, de Zsonamaco.com: <http://zsonamaco.com/informacion-general/>, 30 de enero.

²⁷ *El Universal* (2012), *México, país con más migrantes en el mundo: estudio*. Recuperado el 24 de marzo de 2016, de *El Universal*: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/835036.html>, 9 de marzo.

²⁸ “The Elaine Dannheisser Projects Series was established at The Museum of Modern Art in 1971 to present work by emerging artists and to bring reactionary, avant-garde art into the context of the museum. The series was intended not only to give undiscovered artists the opportunity to display new work, but also to give the junior curatorial staff the opportunity to initiate and organize exhibitions of art new to the museum. The series was renamed the Elaine Dannheisser Projects Series in 2006 in honor of Ms. Dannheisser, a longtime collector of contemporary art who bequeathed most of her collection to MoMA upon her death in 2001.”

“La serie de proyectos Elaine Dannheisser se establecieron en el Museo de Arte Moderno en 1971 para presentar el trabajo de artistas emergentes y traer arte reaccionario y de vanguardia al contexto del museo. La serie pretende no sólo dar a los artistas desconocidos la oportunidad de mostrar su trabajo, sino también dar a curadores *junior* del *staff* la oportunidad de iniciar y organizar exposiciones de arte nuevo en el museo. La serie recibió el nombre de Proyectos Elaine Dannheisser en 2006, en honor de la señora Dannheisser, una coleccionista de arte

nuevas y reaccionarias de artistas emergentes a sus salas de exhibición; esto funcionó como plataforma de impulso para artistas como Gabriel Orozco.

Dichos programas, al establecer sus posturas de *inclusión*, no inciden únicamente en el medio donde se desenvuelven, la afectación llega en muchos casos más allá, al establecer un parámetro que discrimina a partir de posturas artísticas establecidas: ¿Por qué tenían que ser propuestas reaccionarias? ¿Por qué artistas emergentes?. Escribe Osvaldo Sánchez:

Gabriel Orozco y el neomexicanismo [...] -en tanto fenómenos culturales- son expresiones de una larga subordinación poscolonial, en el sentido de que ambos ilustran ficciones metropolitanas de otredad [...]. La carrera de Gabriel Orozco no ilustra el inicio de [nuestro] proceso de reintegración económica, sino más bien el estertor de nuestra dependencia -por oposición- de los modelos de auto-representación cultural, ahora a veces como el buen salvaje [conceptual] en el mercado global de la otredad, o a veces como el águila devorando a la sirvienta.²⁹

El grupo de Ortega generó una sujeción a las prácticas artísticas que se desarrollaron al exterior de México, sobre todo de aquellas que tenían influencia del arte conceptual, minimalista, junto con la visión de Joseph Beuys (1921-1986) y Marcel Duchamp (1887-1968). Debido a la necesidad de crear una identidad propia, al margen del cliché mexicano, cuestionaron el arte que precedió a su generación y tomaron como referencia proyectos realizados fuera de su contexto inmediato, investigando y compartiendo información. De ahí se desarrollaron proyectos que involucraron a otros artistas, algunos más jóvenes, en la misma

contemporáneo que donó la mayor parte de su colección al MoMA después de su muerte en 2001” [La traducción es mía]. The Museum of Modern Art (2016), *MoMA. Projects*. Recuperado el 23 de marzo de 2016, de MoMA.org <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>>, 23 de enero.

²⁹ Sánchez, O. (2001), “El cuerpo de la nación, El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización”, *Curare*, (17), p. 138.

dinámica de exploración que los llevó a desarrollar planteamientos conceptualizados sin olvidar el objeto como presentación final de la idea.

Esta postura del grupo de Ortega puede entenderse como la liberación de la incapacidad del Estado para actualizar su modo de operar en la cultura; pero, ¿qué tan determinante fue la globalización como para que eso ocurriera? Escribe Griselda Pollock:

Líquido es un adjetivo que refleja los efectos de la globalización, de las migraciones, el nomadismo, el turismo, Internet, la telefonía móvil, etc. Un mundo y unas subjetividades que se redefinen interactuando con ese enorme y fascinante potencial que ofrecen las nuevas tecnologías de la información. [...] En lugar de asentamientos, territorializaciones, economías nacionales o entidades políticas, en lugar de la ciudad en cuanto símbolo de contención de lo transitorio, en lugar del orden y la disciplina necesarios a la producción y al consumo, la fase líquida de la modernidad estaría desdibujando fronteras, deshaciendo confines.³⁰

Si el efecto Líquido de la Modernidad y el nomadismo informático derivan en la posible pérdida de sujeción a una identidad local, ésta puede impulsar la búsqueda de una que no se sujete a instituciones o a posibles delimitadores que anteriormente funcionaron de manera local. En la idea de *Modernidad líquida*, de Zygmunt Bauman, el Estado pierde potencia frente a las políticas globales, algo que deriva en la fracturación de su soberanía como medio regulador de identidad. A partir de este concepto, las nuevas construcciones culturales son consecuencia de estas políticas globales.

En su afán por encontrar la forma de separar su producción artística de la influencia del Estado y la identidad del neomexicanista, Damián Ortega y su grupo fueron guiados por la globalización hacia una construcción de identidad basada en

³⁰ Pollock, G. (2007), "Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura", en Z. Bauman, *Arte ¿líquido?*, Madrid, Ediciones Sequitur, p. 28.

una nueva noción del territorio y de sí mismos como entes glocales. Esto permitió, dentro de su práctica artística, el desplazamiento de modelos formales de autorrepresentación cultural adoptados por la Historia del Arte Mexicana, como fue la pintura.

Una de las cualidades de la generación de Damián Ortega es la creación de una cohesión de artistas a partir de una necesidad constante de compartir espacios, información y cuestionamientos del arte. De ahí surgieron espacios de exploración estética, teórica y formal, como El Taller de los viernes (1987) y Temístocles 44 (1993) (T44); tiempo después surgió una iniciativa de galería para esta generación motivada por Gabriel Orozco, la galería Kurimanzutto (1999). Estos espacios se crearon para mantenerse una postura al margen del Estado, aunque debe considerarse que algunos de sus integrantes recibieron apoyos económicos de éste, como Damián Ortega (*Jóvenes creadores*, FONCA, emisiones 1991-1992 y 1995-1996), Gabriel Orozco (*Jóvenes creadores*, FONCA, emisión 1990-1991), Gabriel Kuri (*Jóvenes creadores*, FONCA, emisión 1997-1998), Sofía Táboas (*Jóvenes creadores*, FONCA, emisiones 1992-1993 y 1998-1999), etc., y en especial T44 (*Fomento a proyectos y coinversiones culturales*, FONCA, emisión 1993). Escribe Itala Schmelz:

Un aspecto fundamental del arte es la sublimación de la forma y la trasgresión de lo establecido: el cotizado sustrato de lo innovador. Las instituciones, por

el contrario, son la regulación del hombre en sociedad, la articulación de nuestras actividades y de nuestros bienes, en sistemas de coerción.³¹

A pesar de las diferencias que plantea Itala Schemlz sobre las posturas que identifican a cada sector, la relación que surgió entre las iniciativas *transgresoras* y las instituciones *reguladoras* llegó a crear sinergias entre estas dos posturas contrarias. Desde el momento en que el Estado comenzó a fomentar las propuestas emergentes transgresoras, como el proyecto de Teresa Margolles (1974) "Instalación fotográfica transitable de imágenes de leprosos, inspirada en la estética de Matías Grünewald",³² en la edición 1995-1996 de *Jóvenes creadores*, o el proyecto de Lorena Wolffer (1971) *Soy totalmente de hierro (2000)*, entre otros, se convirtió en una forma de certificación para ellas.

Los espacios alternativos de finales de las décadas de los ochenta y de los noventa definieron momentos clave para la visión de los artistas que formaron parte de ellos, sobre todo de la manera en que ellos mismos concebían el arte mexicano, y que actualizaron su práctica al tomar como referencia a artistas extranjeros que no estaban al alcance de cualquiera; Añade Damián Ortega en una entrevista:

[...] Porque estudiamos, crecimos, con pocos libros en realidad, era un momento en que no había tanto flujo de información, y creo que a toda mi generación le tocó desde México esperar que alguien viajara para encargarle un libro, y entonces llegaba y lo compartíamos, lo fotocopiábamos, y un poco esa fue la formación que tuvimos como grupo, como generación. [...]³³

³¹ Schmelz, I. (2005), "El eslabón perdido: ética y políticas culturales", en M. Arriola, P. Charpenel, P. Day, I. M. Dueñas, C. Medina, I. Schmelz *et al.*, e I. M. Dueñas (ed.), *Crónicas del paraíso. Arte contemporáneo y sistema del arte en México*, Madrid, España, Ephemera, p. 54.

³² Ávila, S. (2014), *Jóvenes creadores, sus primeros años cuando eran becarios*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, de *Excélsior*: <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/03/962946#imagen-6>>, 3 de junio.

³³ Braza, A. (2014), *Live Hangout. Entrevista a Alias Editorial*. Recuperado el 23 de mayo de 2016, de YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=pHeKD8nqtSE>>, 6 de junio.

La búsqueda de la actualización de su quehacer profesional los llevó a aprovechar las oportunidades que encontraban en su camino. Además de contar con el apoyo estatal, iniciaron la realización de proyectos independientes y en cierta medida autogestivos, como publicaciones –con textos propios y de críticos de arte-, espacios expositivos, promoción de su obra, etcétera. Escribe Abraham Cruzvillegas:

[...] Como parte esencial de *Temístocles 44* Pablo Vargas Lugo editaba una revista que se llamó *Alegría*, hecha de fotocopias, en la que todos colaborábamos. Órgano oficial de nuestra reciprocidad feliz. Recortábamos un texto de la prensa, escogíamos un párrafo de un ensayo, el capítulo predilecto de un libro, la imagen que nos sorprendía de una revista, redactábamos nuestras preocupaciones o necesidades en forma de textos que querían justamente allanar el camino abandonado por la crítica, por la historia del arte reciente. *Alegría* era también herramienta de diversión, de relajo y de humor.³⁴

Varios de estos artistas fueron apadrinados por curadores, coleccionistas y otros artistas con una trayectoria mejor establecida en un contexto internacional. Damián Ortega, Gabriel Kuri, Jerónimo López Ramírez y Abraham Cruzvillegas tuvieron el apoyo de Gabriel Orozco desde el inicio de su carrera, y otros como Carlos Amoraes, Daniel Guzmán, Eduardo Abaroa, Fernando Ortega, Jonathan Hernández, Miguel Calderón, Minerva Cuevas y Sofía Táboas, fueron incluidos en el proyecto de Kurimanzutto, con lo cual lograron consolidar sus carreras artísticas.

³⁴ Cruzvillegas, A. (2014), "Temístocles 44: ¿Qué parió?", en A. Cruzvillegas, *La voluntad de los objetos*, Ciudad de México, México, Editorial Sexto Piso, p. 274.

Gabriel Orozco se convirtió en pieza clave, ya que fomentó vínculos con artistas, instituciones, galerías y críticos, haciendo más sencilla la inclusión de propuestas que él consideraba apropiadas para espacios alternativos. En 2003 fue el encargado de curar *Lo cotidiano alterado*, una muestra que se llevó a cabo en El Arsenal, en la quincuagésima Bienal de Venecia, por encargo de Francesco Bonami, quien ya había escrito sobre Orozco en 1998.³⁵ En esta exhibición invitó a participar a Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Fernando Ortega, Jimmie Durham y Jean Luc Moulène.

Las invitaciones que Gabriel Orozco hizo a otros artistas como Damián Ortega para participar en proyectos donde él contribuía influyó de manera inevitable en la visualización de las propuestas de estos artistas; así Orozco, desde su posición en el mundo del arte, legitimó a otros artistas que él validó como “buenas propuestas”.

Para otros artistas mexicanos de esa misma generación existieron apoyos como los de Patrick Charpenel (1967), coleccionista y curador, quién proporcionó apoyo, sobre todo a los que radicaban fuera de la Ciudad de México, el área centralizada del arte en el país; su estrategia de compra se basaba en realizar pagos a largo plazo, como en el caso de Eduardo Abaroa (1968) y su pieza *Obelisco roto para mercados ambulantes*, de 1991. Charpenel no era el único curador que respaldaba sus propuestas, también estaban Guillermo Santamarina y Cuauhtémoc Medina, quienes en ocasiones acompañaban a los artistas en sus

³⁵ Bonami, F. (1998), “Sudden Death: Roughs, Fairways and the Game of Awareness, en Gabriel Orozco, *Parachute: Contemporary Art Magazine* (90), pp. 26-32.

acciones y en la exposición de sus obras, además de que en muchos casos los mismos artistas cubrieron ese papel de curador, con lo que iniciaron de forma clara sus tareas de curadores.

Además, fueron legitimados por diversas plataformas, como el Estado, que los apoyaba con becas, como ya hemos señalado; asimismo, los espacios de exhibición, los críticos, los artistas, curadores y coleccionistas, las circunstancias políticas y culturales que se propiciaron en México, impulsaron la propagación de *nuevas propuestas mexicanas*.

Capítulo II

¿Autolegitimación en el circuito cultural?

A principios de la década de los ochenta el Estado mexicano contaba con dos instituciones educativas establecidas en la Ciudad de México que impartían licenciaturas en Arte: La Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con una licenciatura en Artes Visuales (1973), y la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda* (ENPEG), del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con una licenciatura en Pintura, Escultura y Grabado (1984).

La ENAP, reubicada desde 1979 en Xochimilco, contó con el mismo plan de estudios para su licenciatura en Artes Visuales, de 1973³⁶ a 2014; en este plan dio prioridad a disciplinas como Dibujo, Matemáticas, Física, Diseño, Educación Visual, Historia del Arte, Técnicas de los Materiales, Geometría, Anatomía Artística, Cibernética, Arte Urbano, Fotografía; incorporó la experimentación y la investigación visual en: Arte Cinético, Escultura, Pintura, Estampa, Diseño Gráfico, etc. El perfil de un egresado de esta licenciatura incluyó áreas claramente definidas en el plan de estudios, que integraran a los alumnos en el uso de un sistema multimedia como herramienta de producción, y el uso de clasificaciones estándar para la experimentación e investigación de la producción artística, como: Pintura, Escultura, Estampa, Fotografía y Arte Cinético, para delimitar el enfoque

³⁶ Dirección General de Administración Escolar, UNAM (2013), *Licenciatura en Artes Visuales*. Recuperado el 29 de febrero de 2016, de dgae.unam.mx: <https://www.dgae.unam.mx/planes/f_artes_plasticas/lic_artes_visuales.html>, 1 de marzo.

del trabajo del alumno, desarrollar sus habilidades en el uso y creación de medios de difusión, y entender el objeto como finalidad; Escribe Ady Carrión Parga:

Desde 1972 se sumaron al equipo de trabajo, con el fin de integrar las modificaciones al plan de estudios de 1971, Óscar Olea, Federico Silva, Héctor Trillo, Kasuya Sakai, Juan Antonio Madrid y Manuel González Guzmán. [...] introduce cuatro semestres de dibujo, reencauza las materias de adiestramiento técnico con el nuevo nombre de experimentación visual e introduce arte cinético como un área selectiva, para la cual debían cursarse obligatoriamente las materias de matemáticas, física y nociones de cibernética.

[...] A diferencia del plan de 1971, en esta ocasión se asume el interés de formar artistas plásticos y, para lograrlo, los objetivos pedagógicos enunciados son: el desarrollo del intelecto, el desarrollo de la emotividad o sentido estético, el desarrollo de la imaginación en sus dos modalidades: mnémica y eidética, y el desarrollo de la habilidad artesanal.³⁷

En estos últimos puntos, que se asumen como objetivos pedagógicos del plan de estudios de la ENAP, sobresale la tendencia a la búsqueda del desarrollo de la creatividad en los alumnos y se abandona la crítica como fundamento esencial de la profesión artística. Es desconcertante encontrar como objetivo pedagógico el desarrollo de la habilidad artesanal, que denota una visión ajena a lo que estaba sucediendo en el arte mexicano y a escala global desde la década de los sesenta, dejando a un lado prácticas como el video, que desde 1968 era utilizado por estudiantes como Raúl Kamffer y Óscar Menéndez para registrar proyectos como *El mural efímero (1968)* y *Únete pueblo (1968)*,³⁸ o el *performance*, que ya tenía

³⁷ Parga, A. C. (2006). *Discurso visual. La Escuela Nacional de Artes Plásticas y el proyecto de la licenciatura en Artes Visuales* (Cenidiap, Producer). Recuperado el 29 de febrero de 2016, de Discursovisual.net: <<http://discursovisual.net/dvweb05/entorno/entady.htm>>, 1 de enero-abril.

³⁸ [...] 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 que pagó el CNH para asegurar una distribución más amplia. Con estas películas los estudiantes pretendían informar a la población acerca de las causas y objetivos del movimiento, en un contexto en el que los medios masivos de información

referencias claras en México con el trabajo de Jodorowsky, quien desde 1963 realizaba acciones que él llamaba *efímero pánico*, y Felipe Ehrenberg con la anticonferencia *Por qué pinto como pinto*, de 1967, en la Galería de la Ciudad de México.

La ENPEG *la Esmeralda*, ubicada en la década de los ochenta en el número 14 de la calle San Fernando, del Centro Histórico de la Ciudad de México, contó hasta 1984 con su primer plan de licenciatura en Pintura, Escultura y Grabado, aunque no fue sino hasta 1994 que se creó la licenciatura en Artes Plásticas.

Los criterios de estudio en esta institución fueron establecidos a partir de los parámetros que impusieron sus especialidades en pintura, escultura y grabado, esto delimitó la posibilidad de experimentar por otros medios, pues se encauzaron los resultados de la praxis artística. Se encuentra escrito en la página oficial de la ENPEG la siguiente descripción:

En 1943 se conformó el Plan de Estudios y el Programa de la Escuela de Pintura y Escultura, que incluía materias teóricas como aritmética, geometría elemental, dibujo lineal y aéreo, teoría de la composición, anatomía descriptiva, historia del arte precortesiano, arte moderno americano, arte oriental y africano, arte europeo, inglés y dibujo del natural. Se impartían talleres que determinaban la especialidad: pintura o escultura y el laboratorio, un lugar para familiarizarse científicamente con los materiales.

Más tarde se estructuró un Plan Profesional de Pintor, Escultor y Grabador que cambió en 1984 a las licenciaturas de Pintura, Escultura y Grabado. A partir de 1994 se creó la licenciatura en Artes Plásticas.³⁹

estaban controlados por el gobierno”. Mantecón, Á. V. (2006), “La visualidad del 68”, en I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Germenos, V. Macías, C. Medina *et al.*, *La era de la discrepancia. Arte, cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM/ Editorial Turner-México, p. 34.

³⁹ *La Esmeralda*, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado (2008), *Presentación*.

Recuperado el 29 de febrero de 2016, de [Esmeralda.edu.mx](http://www.esmeralda.edu.mx):

<<http://www.esmeralda.edu.mx/presentacion.html>>, 1 de marzo.

Las líneas que estableció la institución universitaria de la ENPEG durante la década de los ochenta delimitaron el trabajo de los egresados con perfiles específicos de pintor, escultor o grabador, pero ¿cómo iban a adaptarse a los constantes cambios de la práctica del arte estos perfiles tan acotados? Estos encauzamientos pedagógicos se resistieron a la asimilación de una experimentación que afectara su estructura principal como institución, y se convirtieron en una universidad de oficios y no en una universidad que enfocara sus esfuerzos a complejizar el desarrollo de la práctica artística del país. Escribe Arturo Rodríguez Döring:

En todo caso, resulta evidente que cuando hice el examen de admisión en 1984, “La Esmeralda” era el semillero de los artistas —principalmente pintores— más importantes de México⁴⁰

Arturo Döring alude a los artistas que egresaron de *La Esmeralda* y que participaron en la exposición *¿Neomexicanismo(s)? Ficciones identitarias en el México de los ochentas*, que se presentó en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes en 2011, como Nahúm B. Zenil, Enrique Guzmán, Germán Venegas y Eloy Tarcisio, entre otros.

Como consecuencia de ello existió una fuerte influencia de estos perfiles en la obra de artistas que egresaron de la ENPEG, como Germán Venegas, Estrella Carmona, Roberto Turnbull, Luciano Spanó, Francisco Castro Leñero e Irma

⁴⁰ Döring, A. R. (2015). *Discurso visual. Una historia de "La Esmeralda", la escuela de arte del México posrevolucionario*. Recuperado el 29 de febrero de 2016, de [Discursovisual.net](http://www.discursovisual.net): <http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_doring.html>, 1 de junio.

Palacios;⁴¹ tiempo después, algunos de ellos se convirtieron en profesores de esta escuela.

Tal visión conservadora del Estado, de las instituciones, de los funcionarios culturales, de los docentes y de los alumnos, dio a estos oficios la manera legítima de construir el arte como identidad cultural, sin cuestionar su responsabilidad con las generaciones precedentes de estudiantes de arte, o con la realidad mexicana, de actualizar su plan de estudios a la par de los cambios en la práctica artística del país, poniendo en duda el objetivo real de estas instituciones educativas. Tanto la ENAP como la ENPEG determinaron la enseñanza de las artes dentro del sector público. Relata Elena Odgers:

[...] Estudié en la ENAP, entré en 1990 [...] Una cosa era el plan de estudios y otra como se llevaba cada quien su carrera, [...] como realmente era bastante malo el plan de estudios, la mayoría de los maestros aceptaban en ese tiempo que les llevaras memorándum de alguna otra materia, y entonces pagabas una por otra [...] Pasabas toda la mañana y toda la tarde en un mismo taller y muchas veces la otra materia la cubrías a ratitos o con memorándum [...] Los maestros salían y entraban, al final lo que tenías era tu taller donde podías trabajar libremente, y quien llegaba ahí te comentaba, al final cómo que la comunidad podía ser tu maestro [...] Oficialmente si había un rezago muy fuerte, pero tu buscabas la forma de hacerte, el problema es que no te podías quedar con lo que oficialmente te daba la escuela, pero si buscabas a las personas apropiadas te podías hacer una buena educación [...] *La Esmeralda* todavía estaba en el centro y el plan de estudios de alguna manera estaba mejor en la ENAP, los dos estaban rezagados pero en la ENAP sentía que estaba mejor justamente porque ya era carrera de Artes Visuales no era pintura, escultura y grabado [...]⁴²

En este ejemplo puede observarse la deficiencia del plan de estudios aun después de diecisiete años de su implantación. La ENAP como institución educativa evidenció deficiencias que llevaron a los alumnos a desplazar la simulación

⁴¹ *Idem.*

⁴² Odgers Ortiz, E. (2015), *Memorias de estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas*, E. Santana, Interviewer, 7 de febrero.

educativa, que pretendió efectuar una estructura de trabajo ajena a las necesidades de la escena artística del país, obligando a la población estudiantil a construirse desde una flexibilidad alterna creada a partir de la comunidad que se estableció alrededor de este recinto educativo, el cual buscó alternativas que respondieran a las necesidades de su aprendizaje y con ellas empoderarse de la práctica artística.

Ortega optó por una educación artística que no operara desde un sistema establecido de manera directa por el Estado como delimitador de protocolos de aprendizaje, aunque esto no lo exime de ser parte de dicho sistema.

La ENPEG, y sobre todo la ENAP en la década de los ochenta, no funcionaron de manera adecuada frente a los cambios que estaban sucediendo en el entorno global; más que funcionar como un espacio de enseñanza fungieron como sitios de congregación mediante los cuales se construyeron nichos de prácticas artísticas, esto debido a las deficiencias que tuvieron desde un principio a causa de sus propuestas académicas.

Las distintas comunidades se consolidaron a partir de la constitución conceptual y formal de la obra de arte, que caracterizó los intereses de sus integrantes: la pintura para los Neomexicanistas de *La Esmeralda* como Germán Venegas, el arte conceptual para Diego Toledo de la ENAP, etc. Cada artista mantenía a las instituciones de educación artística como un medio de vinculación con otros artistas; es posible que sin estos espacios no se hubieran consolidado.

Las propuestas artísticas que se desarrollaron alrededor de estas instituciones entendieron las carencias que portaban estos centros educativos, tanto en su plan

de estudios como en sus instalaciones, y buscaron impulsar su comunidad por medio de opciones alternas que cubrieran las necesidades de estos grupos para poder establecer una distancia de los parámetros establecidos por el Estado.

El Estado, desde esta perspectiva, se dedicó a formar “comunidades autodidactas” y a estudiantes indiferentes a los problemas del país, más que a establecer una coherencia espacial y social con la práctica artística del país.

II.1 Sin fronteras, El Taller de los viernes

Una de las consecuencias que tuvo el deficiente sistema educativo de la ENAP con sus egresados fue incentivar la creación de grupos alternos de producción y reflexión en torno al arte contemporáneo; en este sentido, en 1987 fue creado El Taller de los viernes por cinco integrantes, entre los cuales estaba Damián Ortega y Gabriel Orozco quien asumió el papel de líder e incentivaba la reflexión y la producción artística de jóvenes artistas como él. Este grupo funcionó como una extensión de la institución educativa, pues permitió la vinculación de estos jóvenes con la práctica artística, en tanto asumía su papel como gestor y promotor del arte. En este grupo Damián Ortega adoptó una postura abierta a la integración de distintas posturas formales, aunque ya había construido una desde 1983 mientras trabajaba como caricaturista para el periódico *La Jornada* junto a Rafael Barajas Doran *El Fisgón* (México, 1956) y Bulmaro Castellanos Loza *Magú* (México, 1944),⁴³ conocidos por su trabajo de izquierda y su activismo político. Este

⁴³ Tejeda, A. G. (2008), *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente*, *La Jornada*, [Jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx): <<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>>, 11 de noviembre.

acercamiento a las ideas de izquierda le permitió explorar campos formales cargados de una reflexión existencial y política.

En 1987 Ortega ya formaba parte de El Taller de los viernes; en ese mismo año participó en su primera exposición junto con Abraham Cruzvillegas, ambos caricaturistas; fueron invitados a participar en la exposición colectiva *Juventud, divino tesoro*, organizada por Guillermo Santamarina,⁴⁴ a petición de Rubén Ortiz Torres de la Casa de Cultura del Estado de México, situada en la Delegación Tlalpan. Fue una exposición de artistas jóvenes, entre ellos: Néstor Quiñones, Héctor Quiñones, Jorge Salas, Diego Toledo, Mónica Castillo, Francisco Fernández, Abraham Cruzvillegas, Diego Gutiérrez, José Miguel González Casanova, Vicente Razo, Chiaki Yanome Toda y Carlos A. Morales.

En este evento Ortega participó exhibiendo hojas con algunas viñetas.⁴⁵ Desde sus primeros trabajos como monero utilizó como referencia el muralismo, con la idea de vincular las posibilidades de esta corriente artística con el dibujo. Relata Damián Ortega:

[...] En una plática con Abraham Cruzvillegas -que ha sido mi amigo y estuvimos juntos en un taller de caricatura-, vimos que la forma de meterme en este lenguaje era la caricatura, que es como la pintura, pero pública y política. Creo que en parte el muralismo lo conocimos por publicaciones.

⁴⁴ “Comunicólogo (Universidad Iberoamericana, 1980-1984; estudios de Arquitectura, Autogobierno, UNAM, 1977-1979, y Antropología, UIA, 1977-1979) y curador autodidacta. Desde 1980 ha facilitado la experimentación artística visual y su divulgación. [...] fundó paralelamente el Foro Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (FITAC) que dirigió en cinco ocasiones [...] Entre 1998 y 2004 fue Director de Ex Teresa Arte Actual (INBA) [...] Entre 2005 y 2009 fue Director del Museo Experimental El Eco [...] Coordinador de gestión curatorial del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC-UNAM)”. Santamarina, G. (2010). *Semblanza del curador de arte contemporáneo*. Recuperado el 25 de abril de 2016, de Guillemosantamarina.blogspot.mx: <http://guillemosantamarina.blogspot.mx/2010/05/semblanza-del-curador-de-arte.html>>, 13 de mayo.

⁴⁵ Razo, V. (2016), *Sobre "Juventud, divino tesoro"*, E. Santana, Interviewer, 8 de febrero.

Entonces, del mural se pasaba al periódico, y el periódico era el que se distribuía. Para mí fue entonces la lógica para ir entrando al periodismo y a la caricatura. [...] ⁴⁶

Formar parte de esta exposición le dio a Ortega la oportunidad de relacionarse con artistas que ya contaban con varios reconocimientos, además de exponer en galerías y museos junto con Rubén Ortiz Torres (México, 1964), Diego Toledo Crow (México, 1964) y Mónica Castillo (México, 1961).⁴⁷ La obra de estos artistas es multimedial: Rubén Ortiz trabajó como “fotógrafo grabador y pintor en la década de 1980”;⁴⁸ Diego Toledo “[...] participó [en los 80] en el espacio alternativo La Quiñonera, donde experimentó con diferentes materiales y tecnologías [...]”.⁴⁹ Descripción breve de la carrera de Mónica Castillo tomada de la página del Museo de Mujeres:

[...] En 1986, Mónica se une al grupo de La Quiñonera, recién establecido en una casona del barrio La Candelaria en Coyoacán, y formado por Héctor y Néstor Quiñones, Rubén Ortiz y Diego Toledo, a quienes se unen posteriormente Claudia y Francisco (Taca) Fernández. Además del taller, comparten la inclinación por la fragmentación visual y la saturación formal y cromática, la inclusión de pegotes extrapictóricos, la parodia de los cánones artísticos, el pastiche de la cultura popular, el reciclaje de la iconografía religiosa barroca y decimonónica, la recontextualización del pasado prehispánico, sin olvidar desde luego el efecto banalizador de lo cursi y lo retro.⁵⁰

⁴⁶ Villasmil, A. (2016). *La mecánica empírica de Damián Ortega*. Recuperado el 15 de noviembre de 2016, de Artishock: <<http://artishockrevista.com/2016/07/05/la-mecanica-empirica-damian-ortega/>>, 5 de julio.

⁴⁷ Cruzvillegas, A. (2005), “Tratado de Libre Comer. Juventud, divino tesoro”, en A. Cruzvillegas, *Round de sombra*, Ciudad de México, México, Conaculta, p. 128.

⁴⁸ *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Recuperado el 27 de marzo de 2016, de Coleccioncisneros.org: <<http://www.coleccioncisneros.org/es/authors/rub%C3%A9n-ortiz-torres>>.

⁴⁹ Museo de Arte Carrillo Gil (2016), *Diego Toledo Crow. Museo de Arte Carrillo Gil*. Recuperado el 27 de marzo de 2016, de Museo de Arte Carrillo Gil: <<http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/diego-toledo-crow>>, 1 de enero.

⁵⁰ Museo de Mujeres (2016). *Una cara cualquiera*. Recuperado el 27 de marzo de 2016, de Museodemujeres.com: <<http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/11-una-cara-cualquiera>>, 1 de enero.

En ese momento el trabajo de Ortega se encontraba influenciado por caricaturas de moneros; aun cuando no existe una influencia significativa del arte en su trabajo, a finales de la década de los ochenta ya se encuentra exhibiendo en exposiciones colectivas. Su primera exposición individual, según la página de la galería *White Cube*,⁵¹ fue en 1991 en la Galería Etnia (1990-1991), que se encontraba en la Ciudad de México y que actualmente ya no existe.

Es justo en este momento cuando El Taller de los viernes al que asistió Ortega se encontraba en su etapa final, y su trabajo sufrió un cambio radical gracias a la influencia de Gabriel Orozco y demás integrantes del grupo, pues además de recibir el apoyo del FONCA para la emisión 1991-1992. Relata Damián Ortega:

[...] las primeras obras fueron caricaturas pintadas, y luego empecé a darme cuenta que eran objetos, que los cuadros eran de alguna manera esculturas. Entonces, en vez de hacerlas con tela, empecé a hacerlas con láminas, a proyectar imágenes o a hacer transferencias para que no se viera quién lo dibujaba, a utilizar material automotriz –pintura para coches, compresoras-, y de pronto me di cuenta que lo que me estaba interesando más eran las máquinas, los coches, la industria, y por ahí entonces me fui, y todo eso derivó un poquito en una serie de pinturas que eran un Volkswagen explotado gráficamente, visualmente.⁵²

Al concluir El Taller de los viernes Ortega se integró al espacio Temístocles 44, y continuó su proceso de experimentación con la construcción de una visión del arte que estructurara y se perfilara desde una reflexión que cuestionara los estándares

⁵¹ White Cube (2016), *White Cube*. Recuperado el 16 de febrero de 2016, de Whitecube.com: <http://whitecube.com/artists/damin_ortega/information/damian_ortega_cv/>, 1 de enero.

⁵² Villasmil, A. (2016), *La mecánica empírica de Damián Ortega*. Recuperado el 15 de noviembre de 2016, de Artishock : <<http://artishockrevista.com/2016/07/05/la-mecanica-empirica-damian-ortega/>>, 5 de julio.

de la formalidad tradicional mexicana en el arte, buscando con ello la poética dentro de los materiales que utilizaba.

El Estado mexicano utilizó de manera adecuada sus recursos culturales para cubrir sus deficiencias en los ámbitos social y económico y así relacionarse de manera adecuada con sus vecinos del norte para insertarse en un mercado de oportunidades económicas; pero ¿en qué cedió el Estado frente a una postura global? Escribe George Yúdice al respecto:

Los llamados a reformular la relación entre el Estado y la sociedad civil han sido más frecuentes y relevantes desde principios de la década de 1980, cuando el gobierno mexicano adoptó abiertamente el neoliberalismo. También han tenido enorme repercusión en la identidad cultural, pues han cambiado los términos según los cuales el Estado se dirige a los ciudadanos. En los sexenios de Miguel de la Madrid (1982-1988), de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) y de Zedillo (1994-2000), se abandonó la retórica antiimperialista junto con las barreras comerciales, consideradas durante mucho tiempo como el fundamento de la soberanía nacional. El gobierno mexicano se dedicó entonces a cortejar el libre comercio con Estados Unidos y a poner en práctica la descentralización. En este contexto, las instituciones privadas y públicas emergentes en busca de una nueva legitimidad cambiaron su enfoque de la identidad cultural nacional, que ahora pasó a situarse en un marco global, como ocurrió en la mega exposición *México: Los esplendores de treinta siglos*. La diferencia cultural expresada por medio del arte y del patrimonio ya no se utilizó para tomar una postura nacionalista y defensiva contra los modelos dominantes de la modernidad occidental, sobre todo la estadounidense, como hicieron los muralistas, sino para crear un nuevo escenario donde se demostró que México era tan civilizado como sus socios comerciales del Norte.⁵³

A partir de la premisa de George Yúdice, al abandonar la identidad nacional como un referente ético, el Estado y los “promotores culturales” privados, además de fallar en su primer intento por activar el arte mexicano como un “producto” de inversión, y buscar introducirlo de manera ingenua al mercado global, fallaron

⁵³ Yúdice, G. (2008), “La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil”, en G. Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*, Barcelona, España, Gedisa, p. 121.

cuando pretendieron mantener la identidad cultural que antes de esta apertura comercial era un arquetipo para la visión de Estado, para convertirse en hijos de la Malinche, pues dieron prioridad a las dinámicas económicas extranjeras, traicionando con ello al arte que una vez apoyaron.

Sin embargo, artistas como Gabriel Orozco y Damián Ortega supieron incorporarse al medio desde adentro, ocultándose de las “malas prácticas artísticas” en los Estados Unidos y buscando ser legitimados por instituciones con alcance internacional, pero con el apoyo económico del Estado.

Ortega trasladó su trabajo de un proceso del dibujo como objeto final, a uno con tendencia al conceptualismo, con lo que comenzó a integrarse a espacios de crítica desde 1987, y continuó en 1993 en Temístocles 44. A pesar de buscar una internacionalización en el proceso de constitución de su obra, no abandonó la cultura mexicana, presente en los materiales que utiliza y que, como veremos, son parte del contexto inmediato del país.

En 1987 Damián Ortega y Gabriel Kuri comenzaron a recibir asesoría en artes visuales por parte de Gabriel Orozco, quien como egresado de la ENAP ya contaba con una residencia de un año en el Círculo de Bellas Artes, en Madrid, España.

Desde 1987 y hasta 1991 se realizó el Taller de los viernes: constituido por Gabriel Orozco, Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Gabriel Kuri y Jerónimo López Ramírez, en una casa donde vivía Orozco, ubicada en Tlalpan. Escribe Abraham Cruzvillegas:

[...] nos reuníamos para fomentar el desarrollo mutuo, no nos identificábamos colectivamente ni nos gustaba el mismo tipo de arte, y trabajábamos independientemente en cosas muy diversas: Damián y yo publicábamos historietas, al mismo tiempo yo estudiaba pedagogía y tomaba una cátedra de periodismo con Fernando Benítez, [...] Gabriel Kuri estudiaba en la ENAP y tocaba en un grupo, Jerónimo se interesó por el tatuaje. Mientras tanto Orozco desarrollaba su obra.⁵⁴

Dentro del taller, les interesaba obtener la mayor cantidad posible de información sobre la práctica del arte, así que formaron un grupo de discusión y reflexión sobre la problemática que se desarrollaba en el México de la época. Relata Guillermo Santamarina:

[...] todos los que fueron llegando al taller, de alguna manera todavía estaban, prácticamente en nivel de escuela, o sea universidad o previo a eso, todavía preparatoria, entonces no tenían como muy pleno el asumir un soporte para sus intereses, o sea un soporte artístico o la pintura o la fotografía, o la escultura o la caricatura, entonces yo creo que fue otro de los principios, como el contemplar la posibilidad de un trabajo diversificado y plural, y no descalificado por lo mismo, porque era en el contexto cultural de México en ese momento era sumamente riguroso el tema del enfoque exclusivo, de un enfoque claro, entonces la posibilidad de pintar, y pintar de una manera distinta, la posibilidad de hacer fotografía y no declararse un fotógrafo en los cajones de la fotografía en ese momento, o sea en los canales de lo que era la fotografía en ese momento, que era como una fotografía artística, una fotografía de fotoperiodismo, documentalismo y hasta ahí, o una fotografía totalmente comercial y de moda, entonces, salirse de eso y tener como la visión mucho más grande de lo que significaba el trabajar con la imagen.⁵⁵

Este caso en particular mostró una cohesión de artistas derivada de la necesidad común: compartir información actualizada de arte contemporáneo, música, revistas y todo aquello que fuera del interés de cada uno de los integrantes.

Por su parte, Abraham Cruzvillegas, uno de los artistas que más se interesó en llevar un registro del taller, lo describió como un lugar donde se presentaron las propuestas sin tener un guía o maestro que enseñara cómo hacer las cosas;

⁵⁴ Cruzvillegas, A. (2005), "Tratado de Libre Comer. Juventud, divino tesoro", en A. Cruzvillegas, *Round de sombra*, Ciudad de México, México, Conaculta, p. 138.

⁵⁵ Santamarina, G. (2015), *Sobre "el Taller de los viernes"*, E. Santana, Interviewer, 17 de febrero.

simplemente se discutía, se observaba o se realizaba la actividad que cada quien consideraba conveniente. Escribe Cruzvillegas:

Solíamos llevar libros, revistas y objetos, juguetes, discos, casetes, para dialogar sobre éstos y abundar en la construcción de lo que después se ha definido en obras autónomas y proyectos complejos, o simplemente en la generación de experiencias compartidas [...] El rol que jugaba Gabriel dentro de ese espacio no era el de un maestro que dictaba una clase, en cambio se generaba en grupo un ambiente de discusión de ideas y proyectos de producción basado en “la provocación de la personalidad de cada uno.”⁵⁶

El papel del taller se convirtió en el de una Nueva escuela creada por autodidactas, para autodidactas, situación no muy distinta a la que existía en la ENAP, como en el taller de dibujo de José Miguel González Casanova, donde llegaron a incluirse Ortega y Cruzvillegas sin siquiera estar inscritos en la ENAP; aquí intercambiaban información, desde la que se puede encontrar en revistas, hasta catálogos de exhibiciones internacionales. La investigación informal era lo que regía el espacio de aprendizaje. Se realizaban obras para después desintegrarlas con el diálogo y poder ver cuáles eran sus puntos importantes.

Escribe Cruzvillegas:

Recuerdo ahora las revistas *Alarma!* que llevaba Jerónimo, de las que copiaba o calcaba imágenes de gordas en brassiere, forzudos y *freaks* con priapismo hipertrófico; híbridos objetos de madera, tapetes y pelotas de hule que Orozco recolectaba en tianguis de desperdicios; los dulces árabes representados en algunas obras de Kuri; pinturas de pajaritos, retratos de desconocidos y paisajes hechos por mi papá, que recuperé de la basura para intervenirlos; los catálogos de licuadoras y diagramas de máquinas que reproducía Damián sobre láminas metálicas remachadas con corcholatas.⁵⁷

⁵⁶ Cruzvillegas, A. (2005), “G.O. Taller sin título”, en A. Cruzvillegas, *Round de sombra*, Ciudad de México, México, Conaculta, pp. 156-163.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 159.

Al construir y cuestionar el trabajo de cada integrante dentro del mismo espacio, se conformó un diálogo que llevó al grupo a identificarse con una manera común de abordar los problemas de su producción de arte, aunque cada uno trabajó de manera individual su trabajo formal.

Este espacio contó con el liderazgo de Gabriel Orozco, debido a que era el único que contaba con una historia de cercanía con el arte por ser hijo de un muralista y convivir con diversos artistas, además de que, por conocer de cerca el medio, contaba con más experiencia en estudios y producción, lo que influenció la perspectiva de quienes formaron parte de El Taller de los viernes, moldeando la visión de los aprendices de artista a la manera de Orozco. Relata José Kuri:

La relación arte-Estado debe mantener una sana distancia. Ocurre generalmente que cuando el gobierno patrocina tu trabajo, quiere dictarte lo que le gustaría que se viera dentro y fuera del país, por ello los artistas que reciben becas públicas tienden a ser menos incómodos y menos críticos.⁵⁸

Este grupo buscaba mantenerse, en lo posible, al margen de las instituciones de enseñanza artística del Estado debido a que las percibían como espacios anacrónicos de la escena artística internacional actual, basados en la experiencia de Orozco en Europa y en el Círculo de Bellas Artes.

Aunque Orozco y Kuri estudiaron en la ENAP, Damián Ortega y Jerónimo López decidieron ser autodidactos; Abraham Cruzvillegas resolvió no ingresar a la ENAP y estudiar la carrera de Pedagogía en la UNAM, con la idea de crear su propio

⁵⁸ Hernández, E. A. (2001). *Optan por un arte al margen del Estado*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, de [gruporeforma.com](http://busquedas.gruporeforma.com): <<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>>, 10 de diciembre.

plan de estudios de arte y así tener la posibilidad de mejorar los ya existentes.

Escribe Juan Villoro:

[Damián Ortega] a los dieciséis años logró otro triunfo estratégico: convenció a sus padres de abandonar la escuela, convirtiéndose en *drop-out* por acuerdo familiar.⁵⁹

En efecto, por consenso familiar desde esa edad Damián Ortega fue autodidacto, y se negaba asimismo cualquier posibilidad de, en un futuro, reintegrarse al sistema. En esa generación de artistas, el no integrarse a la escuela de arte parece ser parte de un *statement* anti-institucional, así que para evitar contaminarse con la “mala práctica artística”, creadores como Abraham Cruzvillegas y Luis Felipe Ortega estudiaron en la Facultad de Filosofía y letras; Héctor Quiñones (México, 1967) y Néstor Quiñones (México, 1967), entre otros.

Escribe Sonia Ávila:

Tras Exhibir en el Museo Carrillo Gil y en el Museo de La Ciudad de México, Ortega ocupó la beca para realizar esculturas e instalaciones cuya esencia radicará en la reflexión sobre las máquinas, juguetes y mecanismos de enajenación, a partir de una autocrítica. Del proyecto surgieron piezas como Capullo, un objeto de lámina galvanizada de 55 centímetros.⁶⁰

La paradoja se encuentra en que a pesar de tener una visión *antiEstado*, de repudio a sus ideologías y formas de trabajo, decidieron participar en subvenciones de producción artística del FONCA (*Jóvenes creadores*, emisiones

⁵⁹ Villoro, J. (2013), *Damián Ortega: Cómo desarmar el mundo*. Recuperado el 13 de septiembre de 2016, de Gatopardo: <<http://www.gatopardo.com/reportajes/damian-ortega-como-desarmar-el-mundo/>>, 21 de junio.

⁶⁰ Ávila, S. (2014), *Jóvenes creadores, sus primeros años cuando eran becarios*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, de *Excélsior*: <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/03/962946#imagen6->>>, 3 de junio.

1991-1992 y 1995-1996); en el caso particular de Damián Ortega, utilizó el apoyo para desarrollar su proyecto *Vehículo de uso personal* (1991) y *Carro aplanadora* (1991), dentro del taller de metales de la ENAP, y en el caso de Abraham Cruzvillegas, por su constante participación en talleres de dibujo sin estar inscrito en la institución.

Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas, además de trabajar en El Taller de los viernes tuvieron la oportunidad de ayudar a Gabriel Orozco en otros proyectos, como la instalación que desarrolló para el homenaje póstumo a Joseph Beuys, proyecto curado por Guillermo Santamarina con el nombre de *A Propósito: 14 obras en torno a Joseph Beuys* (1989), en el que participaron Rubén Bautista, Mónica Castillo, María Causa, Roberto Escobar, Silvia Gruner, Gabriel Orozco, Melanie Smith, Raúl Piña, Mario Rangel Faz, Manuel Rocha y Ulf Rollof. Esta exposición se presentó en los espacios exteriores del antiguo Convento del Desierto de los leones. Escribe Olivier Debroise:

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.⁶¹

La forma de trabajo de Gabriel Orozco, que podría identificarse como conceptual-minimalista, afectó de manera considerable la postura de quienes crearon la propia a su lado, como es el caso de Ortega, Cruzvillegas y Kuri, quienes al

⁶¹ Debroise, O. (2006), "Puertos de entrada: El arte mexicano se globaliza 1987-1992", en I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Germeños, V. Macías, C. Medina *et al.*, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM/ Editorial Turner-México, p. 333.

aproximarse a su obra es posible que visualizaran estos “desplazamientos de elementos comparativos que rompen una normalidad”, a los que se refiere Olivier Debroise en la cita anterior. Estos resultados pueden percibirse como una extensión de la obra de Gabriel Orozco. Habría que identificar en qué momento estos artistas se apropiaron de dicha forma y dejaron de ser una creación más de Orozco.

A partir de este evento, considerado como la primera exposición compuesta únicamente por “instalaciones” en México, Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas tuvieron un acercamiento a la obra de Beuys desde la reinterpretación de su obra.

La primera fase educativa en torno al arte que recibió Ortega lo hizo cambiar de manera radical el trabajo ilustrativo que venía realizando desde 1983; abandonó la caricatura y trasladó su obra de un plano bidimensional a uno tridimensional; su trabajo se basó en encontrarle nuevos significados a objetos de uso cotidiano, deconstruir el objeto y su sentido cotidianos; al realizar la obra, el dibujo se convierte en parte del proceso y ya no en la finalidad; el objeto escultórico es ahora el medio principal con el que se realizan cuestionamientos alrededor del arte. Por la influencia de Gabriel Orozco y Marcel Duchamp, Ortega comenzó a abordar problemáticas ya no sobre la identidad, como sus predecesores neomexicanistas, sino sobre conceptos que le atañen al arte contemporáneo internacional, en especial el hecho de dialogar con la idea de escultura y sus posibilidades.

Al parecer desde este momento fue imposible sostener una producción artística que estuviera totalmente aislada de las políticas culturales de las nuevas

instituciones que ofrecían apoyo a artistas para el desarrollo de sus proyectos; las subvenciones y apoyos serán vistos alrededor de la carrera de Ortega, dejando clara una relación provechosa para ambas partes, tanto para el FONCA en cuanto a justificar el gasto del erario público al impulsar a *jóvenes artistas* mexicanos que representan la identidad cultural del país, como para artistas que, al igual que Ortega, necesitaban en ese momento del impulso económico para desarrollar su propuesta y al mismo tiempo para legitimar su producción y dar prioridad a su obra sin la necesidad de integrarse a un mundo laboral que desviara su tiempo en otros proyectos.

El Estado, al buscar integrarse al espacio de mercado internacional, también debía adecuar sus dinámicas culturales a éste; es a partir ahí que comenzó a apoyar estratégicamente tendencias artísticas que fueran afines a aquellas que se estaban desarrollando en Estados Unidos.

II.2 Temístocles 44 también representa al Estado

Después de la separación de El Taller de los viernes, en 1991, Ortega, Cruzvillegas, Kuri y Jerónimo López asistieron en conjunto a un taller de dibujo que ofreció José Miguel González Casanova dentro de la ENAP, lo cual era parte del plan de estudios de Kuri. Así Ortega y Cruzvillegas comenzaron a vincularse con otros estudiantes de la institución, hasta el punto de que este último sustituyó a Rosario García Crespo como profesora de la escuela durante su año sabático.

Escribe Cruzvillegas:

Jerónimo partió a Alemania y adoptó la personalidad célebre del Dr. Lakra; Gabriel Orozco se mudó a Nueva York, que para entonces ya estaba en franca decadencia en relación con el momento del auge de la Escuela de Nueva York, del pop, del minimal y del conceptual art; Gabriel Kuri se fue a estudiar una maestría a Londres, en Goldsmiths. Damián y yo viajamos intermitentemente.⁶²

Durante ese mismo año Ortega y Cruzvillegas, al seguir residiendo en la ciudad de México, trabajaron junto a Daniel Guzmán, Pablo Vargas Lugo, Eduardo Abaroa y Diego Gutiérrez en una exposición que llamaron *In situ*, dentro del estudio del artista Michael Tracy, ubicado en el centro de la Ciudad de México. Escribe Cruzvillegas:

[...] Ingenuamente o no, nuestra intención era incursionar en el uso de recursos de cuño “reciente” en el arte contemporáneo; más allá del impacto que pudiera tener en “el público”, en un sentido interpretativo, nos preguntábamos más bien -en público y en voz alta- qué era aquello que hacíamos y por qué.⁶³

Muchas de las dinámicas de trabajo de estos artistas se establecieron empíricamente a partir de la búsqueda de consecuencias críticas dentro de las activaciones que producían los espacios públicos intervenidos con su obra. La segunda propuesta, *In situ II*, se llevó a cabo en una zona boscosa de la periferia de la ciudad; su interés se enfocó en realizar ejercicios con intervenciones en un espacio natural; para dialogar al respecto se invitó a Guillermo Santamarina, Gabriel Orozco y María Guerra. Escribe Cruzvillegas:

⁶² Cruzvillegas, A. (2005), G.O. “Taller sin título”, en A. Cruzvillegas, *Round de sombra*, Ciudad de México, México, Conaculta, pp. 156-163.

⁶³ Cruzvillegas, A. (2014), “Temístocles 44: ¡¿Qué parió!?”, en A. Cruzvillegas, *La voluntad de los objetos*, Ciudad de México, México, Editorial Sexto Piso, p. 271.

Hacíamos fotocopias de los textos y catálogos que nos interesaban. Reuníamos un fajo de papeles procedentes de nuestras fuentes diversas, a veces contradictorias, los engrapábamos, los repartíamos, los leíamos y conversábamos, dando pie a la argumentación más que al consenso. [...] ⁶⁴

A partir de la constancia en la realización de proyectos, percibieron la necesidad de un espacio para seguir desarrollando su planteamiento de diálogo; en ese momento Haydee Rovirosa ⁶⁵ decidió prestarles de 1993 a 1995 una casa que se encontraba en la calle de Temístocles, en Polanco, entonces destinada a ser demolida.

En este espacio Ortega y Cruzvillegas trabajaron con Eduardo Abaroa, Franco Aceves, Hernán García Garza, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Diego Gutiérrez, Pablo Vargas Lugo, José Miguel González Casanova, Sofía Táboas, Ulises García Ponce, Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega.

Lo nombraron justo como la calle y número donde se encontraba: Temístocles 44. La arquitectura del lugar, por estar destinada a su demolición, dio la alternativa de jugar con ella, de transformarla. Escribe Cruzvillegas:

De algún modo resultaba interesante entrar prácticamente a destruir a mano un inmueble sin pretensiones de rebeldía, alternatividad o marginalidad, más bien reinaba un espíritu festivo y alegre. ⁶⁶

⁶⁴ Cruzvillegas, A. (2014), "Temístocles 44: ¡¿Qué parió!?", en A. Cruzvillegas, *La voluntad de los objetos*, Ciudad de México, México, Editorial Sexto Piso, p. 271.

⁶⁵ "[...]Temístocles 44 (la dirección en que se ubicaba la casa de Polanco propiedad de una estudiante de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, Haydee Rovirosa, que era a la vez coleccionista y madre de Daniela Rossell, joven artista cercana al grupo)". Macías, V. (2006), "Espacios alternativos de los noventa", en I. Barajas, O. Debrouse, T. Falcón, P. García de Germenos, V. Macías, C. Medina *et al.*, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM/ Editorial Turner-México, p. 367.

⁶⁶ Cruzvillegas, A. (2014), "Temístocles 44: ¡¿Qué parió!?", en A. Cruzvillegas, *La voluntad de los objetos*, Ciudad de México, México, Editorial Sexto Piso, p. 274.

En 1993 el espacio alternativo se abrió al público durante la inauguración de la exposición *Temístocles 44-1 (Decoración para el hogar)*. Escribe Cruzvillegas:

Nuestra idea era habitar la casa con nuestro trabajo [...] redacté una declaración de principios que incluía en todo caso el énfasis en la ausencia de crítica, en la falta de rigor y discusión entre artistas, curadores y académicos: era un *statement* contra el conformismo.⁶⁷

Participaron Damián Ortega, Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa, Franco Aceves, Hernán García, Fernando García Correa, Rosario García Crespo, Ulises García Ponce de León, Diego Gutiérrez, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Sofía Táboas y Pablo Vargas Lugo.

También se llevaron a cabo otras exposiciones: *T-44-2* (1993), *Calma y la regla del juego* (1993), *La lengua* (1994), *Múltiples* (1994), *Cronologías* (1994), *Terror en la montaña Rusa* (1994). En 1994 Damián Ortega realizó *Proyecto para Volkswagen, automóvil expandido en el espacio*, que es un automóvil desarticulado en cuanto a las piezas que lo conforman, simulando su expansión en el espacio desde el centro del mismo.

En el 1995 se presentó *Plantón en el Zócalo* en la plaza mayor de la Ciudad de México, última exhibición de Temístocles 44 debido a que en breve sería demolida la casa de Haydee. En ese mismo año Damián Ortega recibió su segunda subvención del FONCA (1995 a 1996), con la que creó *América, nuevo orden* (1996), *Batalla* (1996) y *Homos* (1996).

La supuesta apertura del Estado se veía aniquilada en momentos por la moral social, como sucedió en enero de 1988 cuando la fundación de Pro-Vida y la

⁶⁷ *Idem.*

Unión Nacional Sinarquista exigieron el cierre del Salón de Espacios Alternativos, y la nula posición de la crítica dentro de los medios nacionales informativos, que dejaban libres las prácticas artísticas sin un medio que les hiciera reflexionar en ellas mismas.

Al enfrentarse a trabajos administrativos, se vieron forzados a deslindarse del proyecto de Temístocles; así nació Kurimanzutto, para arreglar y soportar estos trámites que los artistas no querían resolver.

II.3 Hacia la norma global, *Kurimanzutto*

A principios del siglo XXI Gabriel Orozco fue invitado por el Museo Rufino Tamayo, Arte Contemporáneo, a participar en una muestra retrospectiva dentro de su recinto, curada por Alma Ruiz y expuesta del 3 de octubre de 2000 al 4 de febrero de 2001. Esta fue la primera exposición individual que un espacio gubernamental mexicano le hizo al artista. Las relaciones más cercanas que anteriormente tuvo Orozco con este órgano estatal se dieron cuando participó, en 1987, en el *Salón de espacios alternativos*, dentro del Museo de Arte Moderno, junto con Mauricio Maillé y Mauricio Rocha, con la obra *Apuntalamiento para nuestras ruinas modernas*, con la que ganaron el primer lugar del concurso, y en 1990, cuando recibió la subvención del FONCA para su programa de becas *Jóvenes creadores* (emisión 1990-1991).

A su regreso de Nueva York, Gabriel Orozco no sólo buscó presentar su trayectoria en el Museo Tamayo por medio de su exposición, también implantó una estrategia de legitimación y de mercado que involucró la inclusión de

propuestas locales de artistas mexicanos y de algunos extranjeros a un mercado internacional de arte, teniendo como plataforma la Ciudad de México. Relata Gabriel Orozco:

Estaba preparando mi exposición en el Museo Tamayo para el año 2000 y, definitivamente, necesitaba ayuda para organizar todo el circo que representaba. Por otra parte, me di cuenta de que varios artistas mexicanos más jóvenes que yo ya estaban maduros como para fundar un grupo sólido de artistas emergentes y así apoyar un proyecto de galería en común.⁶⁸

Para concretar este proyecto Orozco retomó la relación con artistas que participaron con él en El Taller de los viernes (1987), como Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas, quienes estuvieron por más tiempo en el país mientras Gabriel Orozco se encontraba residiendo en Nueva York y con los cuales en ningún momento perdió el contacto, pues participó en distintos proyectos que fueron gestionados por estos artistas durante la primera década del siglo XXI; los ayudó criticando obras como *In situ II* (1991) y elaborando la obra *Guardia nacional* (1998). Escribe Daniel Montero:

[...] el papel de Orozco en el arte contemporáneo mexicano ha sido fundamental, no tanto porque él ayudara a construir la escena o a introducir estrategias al país, más bien como referencia (como mito) y como poder aglutinador de artistas en un ámbito comercial. [...] Pienso, como Magali Arriola, que “en el origen fue Gabriel Orozco”, no porque él haya sido el origen (ni como artista, ni respecto a la “originalidad de su obra”) sino porque definitivamente fue el primer artista mexicano contemporáneo globalizado (el latino global, diría Cuauhtémoc Medina), el primero en ser representado por dos galerías internacionales (Marian Goodman Gallery de Nueva York y Galerie Chantal Crousel de París) y en exhibir en grandes eventos internacionales y en museos considerados centros del arte mundial. La originalidad de Orozco (su condición de origen) radica en la manera en la que supo usar a las instituciones (no solamente hubo un *valor* de uso de su obra

⁶⁸ Adam, S. (2014), *Reinventan el concepto de galería*. Recuperado el 14 de abril de 2015, de gruporeforma.com: Blanco, 2008, 26 de octubre.

por parte del *mainstream*), y, para usar la frase de Medina, él también abusó de ellas.⁶⁹

Uno de los valores más representativos de la galería Kurimanzutto fue establecer su capacidad de vinculación de artistas mexicanos con el medio internacional del arte y con ellos mismos como colectividad. Por medio de esta iniciativa fue posible consolidar una sociedad con una postura clara, lo suficientemente estable para no desaparecer como la mayoría de los espacios independientes o privados que enfrentaron las convenciones del arte establecidas por el Estado, como el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, La Panadería, Temístocles 44, etcétera.

Al incluir su propuesta en un mercado global hicieron posible la adquisición de recursos suficientes para soportarla, situación contraria a casos como el de Temístocles 44 y La Panadería, en los que su dependencia económica de subvenciones del Estado los hizo desaparecer.

Orozco no sólo incluyó la propuesta de los artistas que conocía debido a su vínculo personal con ellos, sino que además integró a aquellos cuya producción artística estuviera basada en la reflexión desde la misma práctica y que fueran capaces de criticar al medio mexicano del arte, abarrotado de convenciones identitarias. Buscó construir un nuevo relato en torno al arte contemporáneo mexicano, uno que fuese ajeno al establecido por el Estado, desde donde se impuso una postura política y didáctica.

El grupo de artistas locales y militantes del arte neoconceptualizado en torno al arte mexicano obtuvieron la oportunidad de consolidarse a partir de una

⁶⁹ Montero, D. (2013), "La globalización como problema", en D. Montero, *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los 90*, México, RM/ Fundación Jumex Arte Contemporáneo, p. 239.

colectividad por la propuesta de Kurimanzutto; desde esa plataforma se impulsaron propuestas que se integraron a la circunstancia global de ese momento. Las necesidades del entorno artístico desde el medio global requirieron cubrir estándares de otro tipo, ajenos a los establecidos desde el medio local. Estos parámetros no fueron claros para galerías como OMR, Arte Actual de Monterrey y Galería de Arte Mexicano, ya que no supieron de primera mano integrarse a ese mercado del cual provino Gabriel Orozco. Escribe Cuauhtémoc Medina:

Si Orozco es uno de los artistas esenciales del *mainstream* depende de una circunstancia histórica muy concreta: el modo en que su parquedad abstracta, su occidentalismo militante, la solemnidad con que asume el carácter de ser artista y su reticencia a inferir con ideas y afirmaciones explícitas el efecto de seducción de sus obras permitió a la estética resistir los embates que cuestionaban su hegemonía a principios de los 90. Por entonces, y a resultas de la globalización y de las guerras culturales del multiculturalismo norteamericano, los artistas del tercer mundo y de las diásporas reclamaban la aceptación del gusto poscolonial, las metodologías no occidentales y las tradiciones subculturales de los márgenes como formas legítimas de intervención cultural. En ese contexto Orozco apareció ante críticos y curadores de los centros como una carta de salvación. Se convirtió en el artista del tercer mundo cuya renuencia, abstracción y cercanía con la tradición posminimal y conceptual podía asimilarse mejor a la cultura metropolitana. Se le idolatró como el latinoamericano cuya cercanía con la metodología de Cage y el espíritu de Borges podía disipar el “mal gusto” barroquizante y estruendoso del *americano latino*.⁷⁰

La dinámica de la producción artística que generó Gabriel Orozco durante sus diez años en el extranjero se estableció a partir de un parámetro híbrido, distinto al establecido históricamente en México. Esta visión, además de influenciar el trabajo de Ortega, trascendió los niveles de reflexión que este artista enfrentó al concebir el espacio de exhibición.

⁷⁰ Medina, C. (2000), “El caso Orozco”, *Reforma*, p. 2C, 25 de octubre.

La primera exposición que presentó Kurimanzutto se desarrolló sin una sede propia, contraponiendo la solemnidad del Cubo blanco como espacio expositivo, sacudiendo el culto a la arquitectura planificada para uso específico. Utilizó una estética de precariedad reaccionaria que tomó como punto de validación la propuesta de sus artistas y no el espacio donde fueron exhibidas. El uso de este recurso como forma de activar el espacio reveló al artista y su propuesta como el principal factor generador de experiencias. Orozco creó un escenario legitimado alrededor del valor simbólico de la obra de los artistas, desde donde fue posible replantear la función de la galería como lugar de vinculación con el arte.

¿Puede un artista construir su propia empresa de legitimación? El arte trabaja específicamente desde el nivel simbólico; el simple simulacro de la construcción de una alternativa provee al medio de un desplazamiento en ese nivel. Escribe Sergio Blanco:

[...] la mañana del 21 de agosto de 1999, los locales 18 y 19 del Mercado de Medellín, en la Colonia Condesa, regentados cotidianamente por don Ceferino, dejaron de vender fruta para convertirse, durante un día, en galería de arte. La exposición *Economía de mercado*, amenizada por marimbas y comida oriental, puso a la venta una mixtura de piezas de un grupo de artistas que ofrecieron sus obras a precio de mercadillo. Así nació Kurimanzutto.⁷¹

Kurimanzutto, una propuesta de Gabriel Orozco, implantada por Mónica Manzutto y José Kuri, integró a artistas como Sofía Táboas, Damián Ortega, Gabriel Kuri, Rirkrit Tiravanija, Fernando Ortega, Alejandro Carrasco, Jonathan Hernández, Gabriel Orozco, Daniel Guzmán, Philippe Hernández, Luis Felipe Ortega, Minerva

⁷¹ Blanco, S. (2008), *Misma búsqueda nuevos aires*. Recuperado el 23 de octubre de 2015, de [gruporeforma.com](http://busquedas.gruporeforma.com): <<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>>, 21 de noviembre.

Cuevas, Abraham Cruzvillegas y Eduardo Abaroa en su primera exposición: *Economía de mercado*. Escribe Samuel Adam.

[...] figuraba la obra de Gabriel Orozco Mixiote, pelotas de esponja en bolsas de plástico, envueltas en piel de penca de maguey, que colgaban a la altura de las piñatas del local de enfrente. Abajo, donde comúnmente se mezclan fresas, manzanas y peras para un arreglo frutal, se fusionaron jícamas, rábanos, cebollas y jaibas en Cyborg, una serie de transformers biodegradables realizada por Damián Ortega.⁷²

La premisa de cuestionar los usos y costumbres de la exhibición del arte en México con la que Kurimanzutto abordó *Economía de mercado* se vio reflejada en la obra de quienes se integraron al proyecto; por su parte, los *Robots* que construyó Ortega establecieron un cuestionamiento alrededor de la estabilidad física y estética del objeto, algo que frente a una galería puede entenderse como una resistencia al estado de pertenencia del objeto coleccionable, sin verse en la necesidad de desmaterializar el objeto en idea. Ortega niega el estado de solemnidad en su obra y delimita la experiencia del objeto a un momento efímero, a la vez que reconoce la inestabilidad orgánica del mismo.

Como constancia de los parámetros estéticos y de valor que existieron en el ámbito local alrededor de la propuesta de Kurimanzutto, un año después de la exposición *Economía de mercado* Gonzáles Rosas hace una crítica a sus artistas, en la que resalta los valores formales de sus obras. Escribe Blanca Gonzáles:

⁷² Adam, S. (2014), *Reinventan el concepto de galería*. Recuperado el 14 de abril de 2015, de gruporeforma.com: Cuauhtémoc, 2008, 26 de octubre.

La calidad artística de sus miembros es dispareja, la experiencia de la galería es aún escasa y, sobre todo, las ventajas de legitimación que otorgan valores simbólicos tan fuertes, como los apoyos de Gabriel Orozco, pueden disimular la mediocridad de ciertas propuestas formales que, a fin de cuentas, es lo que va a quedar del arte.⁷³

González utiliza una medida de valor para los artistas de Kurimanzutto y su obra basada en la calidad; este es un argumento subjetivo que encierra las posibilidades de la obra únicamente en sus cualidades formales, desvaneciendo sus posibilidades conceptuales, sin contemplar la postura que los artistas o la galería tienen frente al arte.

Esta opinión deja ver una resistencia frente a propuestas como la de Ortega, que cuestionan parámetros formales establecidos históricamente por el Estado, vinculados con la pintura, donde la técnica y el nivel de representación establecen una constante de medida.

El objeto o residuo objetual que se obtuvo de la experiencia que se presentó en el mercado de Medellín se va a sostener desde sus valores arqueológicos, lo tangible o el registro que pueda comunicar el evento; los valores que van a trascender no dependen únicamente de la obra como residuo sino de la historia que los artistas y la galería construyen a su alrededor, como mito de ellos mismos. Desde aquí lo único que puede difundirse es la postura de Damián Ortega frente a la convención social de lo que en ese momento era admitido como una galería de arte y de lo que se sistematizó como una obra de arte en el México de finales del siglo XX. Escribe Regina Reyes:

⁷³ González Rosas, B. (2000), *La Kurimanzutto: entre la osadía y la convención*. Recuperado el 13 de marzo de 2016, de Proceso: <<http://www.proceso.com.mx/286082/la-kurimanzutto-entre-la-osadia-y-la-convencion>>, 20 de agosto.

Esta generación sigue siendo más popular fuera de México que dentro. El 90% de las ventas de la galería Kurimanzutto es a extranjeros, el resto se vende en México. ¿Por qué? Por las mismas razones que fueron trampolín para que se creara la generación: la falta de un mercado del arte, la escasa respuesta de las instituciones y pocos espacios, incluyendo galerías, explica José Kuri.⁷⁴

Damián Ortega optó por trabajar únicamente con la galería Kurimanzutto dentro del país, estableciendo de esta manera una distancia con otras galerías y todo aquello que pudiera confundir su postura frente al arte mexicano; además, desde la perspectiva de Reyes Heróles no habría tenido sentido involucrarse con otros espacios mexicanos, ya que eran inexistentes o simplemente no contaban con el alcance económico ni con la experiencia suficientes para impulsar su propuesta.

Kurimanzutto se define como un espacio que integra la obra de artistas aptos para el mundo global; pero, ¿por qué hacerlo desde México? ¿La situación geográfica donde se encuentra situada la galería le brinda un valor singular a las propuestas que representa? Igualmente Ortega cuenta con la representación de la galería White Cube en Londres, una de las plataformas de venta más importantes del mundo.

⁷⁴ Reyes Heróles, R. (2009), *CNN Expansión*. Recuperado el 16 de marzo de 2016, de "90% de arte contemporáneo sale de México": <<http://expansion.mx/expansion/2009/02/11/la-nueva-ola-mexicana>>, 14 de marzo.

Capítulo III

III.1 Redefiniendo la identidad del artista local

La obra de Damián Ortega se encuentra permeada de una cultura local a la que André Bretón (Francia, 1896-1966), en su visita a México, se refirió como surrealista, reafirmando un ideal hegemónico⁷⁵ que Europa y Norteamérica han establecido frente a los países que se encuentran fuera de este grupo. Escribe Luis Camnitzer: (Jiménez, 2012)

[...] Es precisamente la visión que uno tiene *desde* la periferia la que introduce las diferencias más importantes. Por lo tanto, lo que ubica a América Latina en la “periferia del arte” no es el hecho de que los artistas se inspiren en el arte de los centros hegemónicos, sino la forma particular en que perciben ese arte.⁷⁶

La situación geográfica donde Ortega adquirió su singularidad cultural es entendida desde el centro hegemónico del arte como periferia; Camnitzer establece este distanciamiento como consecuencia de las particularidades de percepción sobre la Historia del Arte y no como consecuencia de la localización geográfica de quienes la manifiestan, de ahí que el estatuto de periferia puede estar determinado por la forma inadecuada de entender la Historia del Arte. Esta Historia del Arte ha funcionado como parámetro, estableciendo fundamentos y referencias desde las manifestaciones acontecidas dentro de las zonas histórico-geográficas que constituyen el llamado Centro.

⁷⁵ Me interesa abordar el concepto de hegemonía desde la postura que Luis Camnitzer tiene sobre las prácticas artísticas, con la que entiende la subordinación ideológica euro-norteamericana sobre aquellas que se construyen fuera de la Historia del Arte que ellos crearon.

⁷⁶ Camnitzer, L. (2008), “Introducción”, en L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, vol. 26, p. 42, Murcia, España, Cendeac.

Con la inserción de México en políticas de mercado globalizadas se construyeron puentes políticos y sociales que desvanecieron las fronteras, y junto con esto se vislumbró la posibilidad de alejar el estatuto de periferia del sistema de arte hegemónico. Particularidades como la expectativa de Ortega de ser muralista se alteraron para adoptar a Duchamp como una referencia principal, haciendo a un lado propuestas que anteriormente el Estado utilizó para definir una idea de identidad nacional; esta situación giró a una búsqueda de identidad global del artista nacional.

La globalización también impulsó la movilización de algunos artistas extranjeros a residir en México durante la década de los noventa, como: Thomas Glassford (Estados Unidos, 1963), Santiago Sierra (España, 1966), Melanie Smith (Inglaterra, 1965) y Francis Alÿs (Bélgica, 1969). La Ciudad de México se vio afectada por las intervenciones de estos artistas en espacios de exhibición como el Salón dè Aztecas, La Quiñonera, y en exposiciones como *Homenaje a Joseph Beuys* en el Desierto de los Leones, entre otras. Las intervenciones de estos artistas extranjeros impulsaron otras búsquedas en el arte de México en los noventas que no se fijarán formalmente dentro de la pintura. Ortega, además de asimilar la influencia de estos artistas en su entorno, contó con la cercanía de Gabriel Orozco, quien experimentó la producción del arte desde el centro hegemónico. Damián Ortega fue invadido por la globalización sin siquiera salir de la Ciudad de México.

Dentro la movilización política y social que provocó la globalización, algunos artistas mexicanos como Damián Ortega tuvieron la posibilidad de adquirir textos, fotocopias, catálogos y diversas fuentes informativas del acontecer del mundo del arte global, entre ellos algunos que abordaban la obra de Marcel Duchamp (Francia, 1887-1968), como *Dialogues with Marcel Duchamp* (1971), que llegó a sus manos como un regalo en 2003. Estas fuentes redefinieron el curso de la práctica artística de Ortega y abordaron nuevos cuestionamientos en torno a las obras de arte. Uno de los conceptos que Duchamp heredó a este artista fue el de *ready-made* (ya hecho), en el que Duchamp cuestiona la importancia del material artístico tradicional y su certificación como legitimador de valor artístico, junto con la visión del artista como creador de élite. Escribe José Jiménez:

Los *ready-made* son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de producción de imágenes, una toma de conciencia del esfuerzo creativo necesario para la realización de cualquier “prototipo” para el diseño de un objeto, no menor al que realiza un artista.

Son Objetos “ya hechos”, “disponibles”, y Duchamp insistiría en que, al menos en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados. Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística como una “creación” de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.

Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los *ready-made* era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea*.⁷⁷

En palabras de José Jiménez: “Duchamp, al introducir el objeto común al mundo de la reflexión artística, abre las posibilidades de percepción del mismo como medio de relaciones conceptuales, desplazando la valorización de la obra de arte

⁷⁷ Jiménez, J. (2012), “El ojo espectador”, en M. S. Duchamp, *Escritos: Duchamp del signo, seguido de notas*, Barcelona, España, Galaxia Gutenberg, p. 14.

desde su factura técnica y el peso histórico que situó al Artista como creador. Duchamp abre la posibilidad de una reflexión en el arte basada en vínculos simbólicos”. Este desplazamiento de la *materia artística* en la obra de Ortega, entiéndase esto como pintura y todo aquel material tradicional en la Historia el Arte, obedece en parte a la necesidad de establecer una correspondencia clara de interlocución con su contexto. ¿Cómo se hubiera percibido la obra *Molécula de glucosa expandida* (1992-2007) de haber sido una representación pictórica? La pintura se entiende como una interpretación del objeto tangible que forma parte de su realidad, y Ortega decidió utilizar el objeto mismo para mostrar esa realidad; la representación se volvió obsoleta para su conversatorio objetual; presentar la experiencia como tal otorgó diferentes niveles de interpretación de esa acción en comparación con los que pudo haber desplegado si la obra hubiera sido pintura. Escribe Luis Camnitzer:

[...] conceptualismo [...] No es una estética sino una especie de superestética en la misma forma que la Liga de las Naciones es un superestado. Con ello me refiero a que siempre quedan “constantes” por encima de las maneras individuales de sentir, pensar o actuar. [El conceptualismo] no es por lo tanto una forma de arte, sino una actitud de la mente y de los procedimientos [...]. El arte no es asunto de una técnica en particular, es solamente un agente interpretativo.⁷⁸

Los aspectos formales y conceptuales con los que Ortega aborda su obra están vinculados con la noción que Camnitzer define como conceptualismo en el arte latinoamericano, subrayando que el resultado no deviene de la búsqueda de la desmaterialización del objeto, como sucede en el Arte Conceptual, donde el

⁷⁸ Camnitzer, L. (2008), “Introducción”, en L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, vol. 26, p. 19, Murcia, España, Cendeac.

reduccionismo ocurre desde el nivel formal. Escribe Camnitzer: “[...] en el contexto latinoamericano, la desmaterialización no fue una consecuencia de la especulación formalista; en su lugar se convirtió en un vehículo oportuno para la expresión política; útil debido a su eficiencia, su accesibilidad y su bajo costo”.⁷⁹ Ortega advierte desde *El pájaro para principiantes*,⁸⁰ un proceso que asimiló de Orozco, que aborda la materia como un agente interpretativo, donde el valor de representación desaparece del proceso. Con esto la obra de Ortega busca encontrar valores simbólicos en los objetos que utiliza, derivando en una interpretación sugerida culturalmente.

Molécula de glucosa expandida (1992-2007) es una obra que muestra una situación propia de México y que contiene un diálogo latente con su cultura. Esta pieza se conforma de materia que podría considerarse de desecho: alambre y corcholatas recolectadas; su forma intenta aludir a una molécula de glucosa, aunque le haga falta un “átomo de carbono” para completar su estructura molecular.

Al caminar por los lugares de mayor circulación peatonal a principios de la década de los noventa en la Ciudad de México, antes de la introducción de los envases desechables, era posible conocer los diversos tipos de bebidas que consumían los peatones con sólo mirar el piso. En las calles donde se encontraban instalados

⁷⁹ Camnitzer, L. (2008), “Arte conceptual y conceptualismo en América Latina”, en L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, vol. 26, p. 48, Murcia, España, Cendeac.

⁸⁰ Ortega, D. (2000), “El pájaro para principiantes”. en B. H. Buchloh, *Gabriel Orozco*, Los Angeles , California, The Museum of Contemporary Art/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 104-119.

locales de comida improvisados se podían observar a su alrededor diversas corcholatas regadas por el piso, que en ocasiones fueron aplastadas por automóviles y/o por transeúntes.

El artista plantea en esta obra un cuestionamiento a la escultura y a los medios tradicionales que la han precedido históricamente, pero ¿qué sucede cuando su obra se hace pública y congrega una serie de objetos que representan experiencias comunales y las constituye en una escultura? ¿Recurre al monumento como memoria a como una conformidad? Escribe Yanet Mora:

[...] Su función [del monumento] en cuanto patrimonio memorial es la transformación de la memoria del pasado en una cuestión crítica del presente gracias a un ejercicio colectivo de reflexión. Estos lugares de memoria, que también son de comunicación y difusión, nos llevan a una toma de conciencia basada no en las sombras del olvido, sino en la necesidad de reflexión (Guixé, 2009).⁸¹

La obra hace visible la dependencia de los capitalinos al consumo de glucosa en los refrescos por medio de un gesto objetual que hace necesaria una reflexión colectiva al respecto; desde este punto *Molécula de glucosa expandida* pretende abordar dicho hábito como trascendente para el capitalino.

En un país como México existe una necesidad por parte del Estado de hacer visible el gasto del erario desde el espacio público, utilizando al monumento como medio identitario, fuera del consenso poblacional, y especulando alrededor de la creación de cohesión y comunidad a partir de estos elementos de enunciación.

⁸¹ Mora, Y. (2013), *Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión*, vol. 13, Colombia, Panorama.

Desde este punto se hace más pertinente el uso de objetos simbólicos, como es esta obra de Ortega, para referirse a una comunidad y a las prácticas que los representan.

Ortega recolecta representaciones simbólicas de experiencias sensitivas en forma de corcholatas y las aglutina en forma de molécula de glucosa, para luego convertirlas en un mapa que retrata una costumbre comunitaria; los “chescos” y las “chelas” se encuentran presentes en actividades de congregación poblacional. A partir de los restos materiales de este momento la obra que construye Ortega se acerca más al arte relacional que aborda los vínculos humanos como motor de cuestionamientos en torno al arte, que a una escultura estática ensimismada en su contenido histórico-artístico. Sólo haría falta activarla insertándola de nuevo en el contexto mexicano. Escribe Luis Camnitzer:

Una vez que Duchamp [como lo interpreta Ramírez] abrió el camino, ya no importa realmente si sus *ready-mades* significaban una estetización de la realidad o una desestetización del arte. Los factores importantes eran el acto de resignificación y la proclamación de que se tenía el poder de hacerlo. Esta relación entre resignificación y contexto tuvo un impacto mayor en América Latina [...].⁸²

En esta obra Ortega incorpora objetos que pueden entenderse como parte de una reconstrucción arqueológica de la realidad; esta decisión no es ajena a los parámetros de la Historia del Arte y sin lugar a dudas se sustenta a partir de conceptos como el *ready-made*, a la vez que encaja en el de arte conceptualista de Camnitzer.

⁸² Camnitzer, L. (2008), “Diáspora”, en L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano*, vol. 26, p. 289, Murcia, España, Cendeac.

Desde finales de la década de los ochenta Ortega ya había hecho uso de este recurso, anexando constantemente materia de sus experiencias personales a la obra misma; desde ese momento se hace importante para él integrar literalmente partes de su contexto a su trabajo.

Más que llamarlo usuario de la técnica *ready-made*, él construye obras que buscan localizar valores metafóricos en los objetos o materia con los que trabaja, multiplicando su valor como “agentes interpretativos”, como lo maneja Camnitzer.

Ortega construye su poética a partir de las posibilidades interpretativas del objeto como lenguaje, sustituyendo el abecedario por el poder simbólico del material o compuesto, así su obra se convierte en un lenguaje artístico que asimila la independencia técnica y aprovecha las posibilidades conceptuales del objeto.

III.1 Polivalencia del *Detritus*, 50 Bienal de Venecia



Damián Ortega (Ciudad de México, 1967)

Cosmic Thing

Instalación suspendida del techo, compuesta de un Volkswagen Beetle 1983, acrílico y alambre.

673.1 x 701 x 751.8 cm

2002

No. Inventario: 2003.21A-B

Col. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Fotografía de la Galería Kurimanzutto

La estética formal de Damián Ortega puede ser atribuida a tres elementos importantes: primero, la posibilidad que otorgó el concepto *ready-made* de Duchamp de resignificar el objeto común como un agente interpretativo; segundo, la visión de Gabriel Orozco de abordar al objeto como un elemento lleno de una carga metafórica, y tercero, la situación económica que promovió el capitalismo a finales del siglo XX y que encuentra su apogeo en el siglo XXI.

Artistas de la década de los noventa en México, como Damián Ortega, Francis Alÿs, Abraham Cruzvillegas, Gabriel Orozco, entre otros, asumieron una actitud de contradicción frente al sistema económico establecido y generalizado a escala global, y con ello detonaron el uso de recursos matéricos alternativos, sustituyendo los medios técnicos y formales especializados por otros como la recolección y la obtención de materia encontrada como componente principal en sus obras.

Esta situación económica no afectó únicamente a México como país, se expandió al ámbito internacional; el lenguaje matérico de Ortega no se encontraba ya encasillado en una burbuja local, esta problemática iba más allá de las fronteras, situación que se volvió regla mundial. El proceso de Damián Ortega como artista se estableció al mismo tiempo que se crearon los puentes globales; no es casualidad que su lenguaje tenga la capacidad de abrir diálogos más allá de un ámbito de identidad local, lo cual posibilita la construcción de nuevos sentidos en torno a su obra, al integrar a un público heterogéneo global.

Del 15 de junio al 2 de noviembre de 2003 se llevó a cabo la 50a. Bienal de Venecia,⁸³ Italia. El director Francesco Bonami separó la muestra en diez exposiciones.⁸⁴ Damián Ortega participó en *Lo cotidiano alterado*, exposición

⁸³ Binder, P. y G. Haupt (2003), *50a Bienal de Venecia, 2003*. Recuperado el 15 de octubre de 2015, de Universes-in-universe.de: <<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/s-report.htm>>, 15 de junio.

⁸⁴ "Fault Lines, Arte africano contemporáneo y paisajes cambiantes, curada por: Gilane Tawardos y producida: por Forum Africa Contemporary Art; Zone of Urgency, curada por Hou Hanru; La estructura de la supervivencia, curada por Carlos Basualdo; Contemporary Arab Representations, curada por Catherine David; Lo cotidiano alterado, curado por Gabriel Orozco; Estación Utopía, curada por Molly Nesbit, Hans Ulrich Obrist y Rirkrit Tiravanija; Clandestinos, curada por Francesco

curada por Gabriel Orozco. Además de Ortega participaron otros artistas, como: Abraham Cruzvillegas (1968), Ciudad de México; Jimmie Durham (1940), Estados Unidos; Daniel Guzmán (1964), Ciudad de México; Fernando Ortega (1971), Ciudad de México, y Jean Luc Moulène (1955), Francia.

Lo cotidiano alterado cuestionó las delimitaciones museográficas habituales, en el uso de la galería como lugar de exhibición, evadiendo sitios que circunscribieran la actuación de la obra de arte dentro de una plataforma expositiva, como: paredes, mamparas y todo tipo de soporte que cumpliera la tarea de exhibidor.

Gabriel Orozco, el curador del proyecto, pidió a los participantes cumplir con las siguientes condiciones: “[...] no walls, no pedestals, no vitrines, no video, no photographs [...]”⁸⁵

Estas “restricciones” hicieron posible que los artistas mantuvieran distancia respecto de estas atmósferas de soporte o contención museográfica, con la finalidad de replantear la forma de enunciación de sus obras dentro de un ambiente galerístico.

Ortega participó con la obra *Cosmic Thing* (2002): un Volkswagen Beetle de 1983 sostenido del techo, con sus partes desplegadas de manera ordenada. Se describe en la página oficial de Kurimanzutto:

Bonami; Sistemas individuales, curada por Igor Zabel; Retrasos y revoluciones, Pabellón italiano, curada por Francesco Bonami y Daniel Birnbaum; La Zona, curada por Massimiliano Gioni y La oficina de arquitectura A12 de Milán”. P. Binder y G. Haupt (2003), *50a Bienal de Venecia*, 2003. Recuperada el 15 de octubre de 2015, de Universes-in-universe.de: <<http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/s-dreams-conflicts.htm>>, 15 de junio.

⁸⁵ *Idem.* Binder, P. y G. Haupt (2003), *50a Bienal de Venecia*, 2003, 15 de junio.

Su interés [de Gabriel Orozco] en estas reglas era que pudiera existir una confrontación física entre el espectador y el objeto sin intermediarios, así la obra tridimensional se sostiene y contiene a sí misma, sin ningún recurso museográfico, únicamente con las características del lugar. La preocupación por colocar dentro de aquella nave industrial las obras que convivían cada una en su propio espacio, en contacto directo con el espectador [...].⁸⁶

Aunque la intención de Gabriel Orozco con *Lo cotidiano alterado* fue evitar hacer uso de recursos museográficos para enfrentar al espectador con la obra misma, sin intermediarios, le fue inevitable insertarla en un espacio que cumplió la función de galería. Este espacio de exhibición tiene la cualidad de transformar la percepción de cualquier objeto que se expone en su interior, en uno de valor único de contemplación.

Ortega aprovechó esta característica del lugar para situar un objeto sin más cambios que la disposición de las piezas que lo componen, convirtiendo lo que podría ser un diagrama de ensamblaje en un objeto escultórico. Este objeto exponenciado en su valor simbólico trasciende de ser sólo un objeto funcional, a un medio de enunciación de una postura político-socio-económica. Se describe en la página oficial del Centre George Pompidou:

[...] Fue visualizado en 2003 por la obra *Cosmic Thing*, en la 50ª Bienal de Venecia, donde un "Escarabajo" Volkswagen fue desmantelado y colgado del techo; una deconstrucción irónica de un objeto de culto de la sociedad de consumo mexicana.⁸⁷

⁸⁶ Kurimanzutto (2015), *Kurimanzutto.com*. Recuperado el 20 de diciembre de 2016, de *Lo cotidiano alterado*: <<http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/il-cotidiano-alterato>>, 1 de enero.

⁸⁷ "[...] Il a été révélé en 2003 par l'œuvre *Cosmic Thing*, à la 50e biennale de Venise, où une «Coccinelle» Volkswagen était démantelée et suspendue au plafond, déconstruction ironique d'un objet culte de la société de consommation mexicaine" (La traducción es mía). *Damián Ortega*, v1.21.8. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de www.centrepompidou.fr: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ci4MLx/rjJALeR>>.

El Volkswagen Beetle se importó en México desde 1967. Para la sociedad mexicana esta máquina significó formar parte de un ideal modernizador, pues fue accesible su adquisición debido a su bajo costo y ahorro en el consumo de combustible. Dejó de producirse en 2003, y México fue el último país que lo produjo, *Cosmic Thing* (2002) fue expuesta el mismo año que finalizó su producción.

Después de la exhibición de la obra *Cosmic Thing* (2002) en la Bienal de Venecia, Ortega comenzó a llamar la atención de instituciones y empresas. La pieza fue comprada por el MOCA en los Ángeles. A partir de entonces y durante un año Ortega se fue a vivir a Brasil con el dinero de la venta de su obra; ahí consolidó su desarrollo artístico.

III.2 Instauración del parámetro *Molécula de glucosa expandida* y *Champ de Vision* en el Centre George Pompidou

El Centre George Pompidou es una institución cultural francesa que cuenta con una colección de más de cien mil obras de los siglos XX y XXI; sus actividades se remontan al año 1977.

En 2008 llegó a su colección la obra *Molécula de glucosa expandida* (1992-2007), de Damián Ortega, y junto con ella varias piezas más, entre las cuales se encuentran: *Oedipus* (2006), de Jan Mancuska (1972-2011), de la República de Eslovaquia; *Sans Titre* (2007), de Troel Wörsel (1950), de Aarhus, Dinamarca; /

Never Dream Otherwise Than Awake (2006), de Emmanuel Lagarrigue (1972), de Strasbourg, Francia, y *Ghost* (2007), de Kader Attia (1970), París, Francia.

Además de adquirir su pieza, lo invitaron a realizar una instalación en el Espace 315.

El 24 de diciembre del 2008, Cuauhtémoc Medina escribió una descripción detallada de la instalación de Ortega para la sección Cultura del periódico

Reforma:

En una larga galería de aproximadamente 30 metros, Ortega ha instalado una serie de doce hileras de colgantes de elementos circulares de acrílico, compuestos de dos círculos cruzados en ángulo recto, en colores rojo, cian, amarillo y negro, como si dispusiera el espacio para operar como un muestrario de cortinas de cuentas de vidrio. Bastan sin embargo unos cuantos pasos para notar que esos telones virtuales están acomodados en una pirámide visual, que tiene su base a la entrada de la sala y se va angostando a medida que avanzamos por ella. Al final de esa cámara virtual, el espectador encuentra un muro provisto con una mirilla. Si uno se asoma desde ahí hacia la galería, se percata que la instalación de Ortega es en realidad un anamorfismo basado en la técnica divisionista del color que es usual en la impresión de fotografías en la prensa y la publicidad [...].⁸⁸

La descripción que presenta Medina muestra en primer plano una pieza monumental dentro de un cuarto de 90 metros cúbicos, aproximadamente, que en su mayoría se encuentra vacío. En las paredes blancas, características de las galerías de arte, resaltan estas esferas de colores que buscan multiplicar la experiencia ofrecida al utilizar el contraste del color saturado. La instalación no puede pasar desapercibida por el visitante, pues cuenta con una estética de introspección del objeto, en este caso la imagen de un ojo impresa en CMYK.

⁸⁸ Medina, C. (2008), *El ojo breve: anamorfismo en el espacio*. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de [gruporeforma.com](http://busquedas.gruporeforma.com): <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>, 24 de diciembre.

Ortega separó las moléculas que la integran en un espacio tridimensional, para introducir al espectador en un proceso de desarticulación de los elementos que conforman la imagen, para permitir un examen más completo conforme se va avanzando en su apreciación.

En un escrito de 2008 de Armando Tejeda publicado en *La Jornada*, se habla acerca del interés del Centre George Pompidou (CGP) por adquirir obras de los mejores artistas del mundo:

Además de la instalación de Ortega, el Centro Pompidou abrió recientemente la sala en la que se exhibe una obra de Ortega, *La molécula de glucosa expandida*, y otra de Gabriel Kuri. La curadora del museo explicó: “Estamos interesados en comprar obra de los mejores artistas del mundo, incluidos los latinoamericanos y mexicanos. Por eso hemos adquirido creaciones de Gabriel Orozco, Gabriel Kuri y Ortega. A pesar de que no me gusta hablar de nacionalidades en el arte, sí creo que hay un auge de los artistas mexicanos contemporáneos” [...]. José Kuri, de la galería Kurimanzutto, añadió que “el hecho de que dos piezas de creadores mexicanos pertenezcan a la colección permanente del George Pompidou, significa la consolidación de una generación de artistas mexicanos.”⁸⁹

En los textos que acompañan las fichas informativas de las piezas de Damián Ortega en la página del CGP se habla en particular de México cuando se menciona el hecho de que el primer artista de América Latina haya expuesto en un lugar como el Espace 315.

Es un lugar concebido para efectuar exposiciones con obras de las jóvenes generaciones de artistas internacionales, como la de los ganadores del premio Marcel Duchamp. Describe la página oficial del Centre George Pompidou:

⁸⁹ Tejeda, A. G. (2008), *C'est magnifique!, exclaman en París al admirar la instalación de Damián Ortega*. Recuperado el 15 de octubre de 2015, de [Jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx): <<http://www.jornada.unam.mx/2008/11/13/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>>, 12 de noviembre.

[...] Damián Ortega es el primer artista latinoamericano en exponer en Espace 315. Él forma parte, con Abraham Cruzvillegas y Gabriel Kuri, de los artistas más notables de la nueva generación mexicana [...]⁹⁰

Cuauhtémoc Medina escribe al respecto:

[...] De acuerdo con el Centre Pompidou, "Damián Ortega es el primer artista de América Latina que exhibe en el Espace 315". Ese rol dista de ser una característica: el Pompidou ha sido indiferente en cuanto a la difusión del arte latinoamericano, y Ortega es ya un artista reconocido por una galería como White Cube en Londres. [...]⁹¹

El Centre George Pompidou, al señalar a Damián Ortega como el primer artista latinoamericano en exponer en el Espace 315, hace de su posición como artista un parámetro desde la institución cultural europea como representación del centro hegemónico del arte, dictando por sobre la periferia una doctrina de validación.

Este tipo de aseveraciones que declara el Centro como institución, evidencia un modelo de validez conceptual y formal que representa Damián Ortega como artista, a la vez que constituye una postura que desplaza obras de la periferia, que no se inserta en los parámetros dados por el tipo de perspectiva en el arte de donde deviene Ortega. La visión conceptualista de Ortega se inserta en parámetros del Centro, el cual otorga la posibilidad de pertenecer al *mainstream* del arte.

⁹⁰ "Damián Ortega est le premier artiste d'Amérique latine à exposer dans l'Espace 315. Il fait partie, avec Abraham Cruzvillegas et Gabriel Kuri, des artistes les plus remarqués de la nouvelle génération mexicaine" (La traducción es mía). Centre Pompidou, 12 de noviembre de 2008; *Damián Ortega*, v1.21.8. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de <www.centrepompidou.fr: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ci4MLx/rjJALeR>>.

⁹¹ Medina, C. (2008), *El ojo Breve: Anamorfismo en el espacio*. Recuperado el 13 de octubre de 2015, de [gruporeforma.com](http://busquedas.gruporeforma.com): <<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>>, 24 de diciembre.

Conclusiones

Con el TLCAN, el Estado logró integrar a México en las dinámicas de intercambios comerciales globales basados en políticas neoliberales, con la finalidad de facilitar la entrada de divisas y de inversión extranjera al país para fortalecer su estructura financiera y recuperar su estabilidad económica perdida a finales de la década de los ochenta. Sin embargo esta circunstancia trajo como consecuencia la asimilación de nuevos parámetros para el sistema cultural mexicano, al ser el principal dispositivo del Estado para declarar su capacidad de homologación frente a un sistema dentro de un contexto global, definido principalmente por los otros dos países que conformaron el TLCAN, Canadá y Estados Unidos.

La cultura le ofreció al Estado mexicano la flexibilidad que necesitaba para crear un diálogo horizontal frente a instancias internacionales, a fin de fomentar propuestas artísticas por medio del FONCA, como las de Damián Ortega, Gabriel Orozco, Gabriel Kuri, etc., quienes definieron la homologación del *estatus quo* global, así como centros educativos como el CENART, y la creación de becas e instituciones de fomento cultural para apoyar proyectos como el de Temístocles 44 y La Panadería, entre otros. Esta nueva dirección del arte mexicano, construida a partir de parámetros globales, estableció distintos valores que devinieron en la construcción de una visión equiparada a los sistemas de los dos países culturalmente análogos.

El caso de homologación de las instituciones educativas del país fue diverso; en particular el de la ENAP, entidad que mantuvo constante su plan de estudios, sin sufrir alteraciones significativas durante más de 40 años (de 1973 a 2014), hasta el momento en que se convirtió en Facultad de Artes y Diseño, no dependió de la institución para lograrlo, sino de la comunidad que la habitaba; fue un lugar donde se fraguó un sistema *underground* equiparado con el global, a partir de la iniciativa de la colectividad, de la cual surgieron grupos como los que conforman El Taller de los viernes y Temístocles 44.

Debido a esta circunstancia, la ENAP, una de las academias de arte más importantes de México en la década de los noventa, fue blanco de críticas por integrantes de grupos como El Taller de los viernes, quienes durante esa década buscaron alternativas educativas, y algunos, específicamente Damián Ortega y Abraham Cruzvillegas, se apropiaron de espacios sin estar inscritos en ella, a fin de generar vínculos con la comunidad que ahí se reunía y poder explorar, a partir de una modalidad autoinstruida, el quehacer artístico. Ortega lo hizo durante el tiempo que duró su beca por *Jóvenes creadores*,⁹² de 1991 a 1992, cuando utilizó el taller de metales de la ENAP para trabajar su proyecto.

Estas circunstancias afectaron la percepción de Ortega respecto de su quehacer artístico, y lo involucraron en decisiones que más tarde definieron su postura

⁹² “En el cuarto de siglo, el programa ha beneficiado a más de dos mil 800 artistas en todas las disciplinas –teatro, danza, cine, música, literatura, escultura, novela gráfica y artes visuales–, con una beca mensual que hoy asciende a ocho mil 532 pesos durante un año; y varios creadores repiten al menos dos veces su participación”. Ávila, S. (2014), *Jóvenes creadores, sus primeros años cuando eran becarios*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, de *Excélsior*: <<http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/03/962946#imagen-6>>, 3 de junio.

frente al arte desarrollado anteriormente de manera local, como el neomexicanismo. Al poder acceder a instalaciones pertenecientes a la ENAP y a recursos económicos provenientes del FONCA, Ortega se erigió como una inversión del país y como simpatizante de las dinámicas globales fomentadas por el Estado. Esta circunstancia cooptó la independencia del artista ante un ideal de nación impuesto por el Estado, estableciendo su trabajo artístico como apuntalamiento simbólico de una nueva ruta económica a definirse a finales del siglo XX en México.

El intercambio de información y de artistas que provocó la globalización creó una apertura simbólica de las fronteras culturales; sin embargo, no hay que perder de vista sus consecuencias como *imperativo categórico* frente a la noción del medio cultural local de la llamada periferia. Se hace necesario reforzar desde dentro de esta globalización el sentido de la práctica artística particular de una conciencia global del mexicano, para aproximarse a nuevas situaciones que no tengan como objetivo cubrir parámetros internacionales ni reafirmar un estado de pertenencia a un sistema global para erradicar la idea de que el sistema euro-norteamericano del arte tiene el poder de regular lo apropiado o aquello que debe ser entendido como legítimo dentro de un contexto ajeno al euro-norteamericano.

El arte en América Latina no puede ejecutarse a partir de los parámetros establecidos por el Centro hegemónico debido a que cuenta con una estructura social, económica y política ajena a éste. Damián Ortega, a pesar de ejercer la labor de intérprete apropiado de la Historia del Arte euro-norteamericana y de ser

legitimado por una institución cultural internacional como es el Centre George Pompidou, inserta en los modelos hegemónicos del arte y de las instituciones que la respaldan, el *mal gusto* como recurso cultural para establecer un rechazo al *imperativo categórico*.

La falta de un diálogo horizontal restringe las posibilidades de interpretación de las propuestas artísticas de la llamada periferia; esperar a que se construya una empatía con estas manifestaciones artísticas desde el Centro hegemónico suspendería la posibilidad de apropiación de la práctica por parte de *la periferia*; en un sentido amplio e independiente, la redefinición de equivalencias depende de un desapego de los parámetros establecidos por la globalización dentro de cada contexto, y de construir uno a partir de su visión independiente, sin por ello dejar de pertenecer a la comunidad del arte. Tampoco es suficiente sólo establecer una diferencia de interpretación de la Historia del Arte, sino que es necesario constituir una visión que integre nuevas historias que se implanten de manera paralela a las fundadas por el Centro, y ampliar los alcances de interpretación alrededor del arte, construyendo un sistema que contenga un conjunto de visiones igualmente válidas y que amplíe las posibilidades de experiencia de la obra de arte como espacio y tiempo sucediendo ante distintas percepciones.

En cuanto al desarrollo interno del medio cultural del país, depende de cuatro factores que considero importantes: el Estado, las instituciones culturales, los artistas y la sociedad civil. Es imperioso no delegar la responsabilidad a un solo

ente regulador que establezca el sentido dentro de la práctica cultural local, ya que afecta el contexto de toda la nación. La subjetividad colectiva obedece el sentido y valor que aportan los elementos plásticos, visuales y arquitectónicos que representan y legitiman nuestra identidad, como imágenes, monumentos, obras de arte, museos, murales, escuelas, etcétera. Y que determinan no solo el valor simbólico de nuestro pasado sino también de nuestro devenir.

El Estado no cuenta únicamente con la responsabilidad de crear fuentes de apoyo económico para la producción de las obras de los artistas mexicanos, también es su responsabilidad insertar estas obras a la sociedad, que es la que realmente otorga el apoyo. Y no solo desde las instituciones que ha creado el Estado, sino es necesario hacerlo desde el espacio público, que es otro de los lugares donde se construye la subjetividad colectiva. En el caso del FONCA, la falta de integración de estas propuestas artísticas a espacios que tengan mayor repercusión sobre la comunidad depende de la falta de planificación de los proyectos efectivos a largo plazo, y de su inserción en espacios no institucionales, además de la falta de interés del artista en retribuir la inversión social en él. Estos factores desvanecen el alcance de la vinculación que pudo lograr el impulso económico del FONCA entre el artistas y la comunidad, más allá del plazo en el que es otorgada la subvención.

Otro de los puntos débiles del Estado son las instituciones educativas de Artes Plásticas y Visuales, en donde tampoco existe una planeación a largo plazo enfocada a necesidades puntuales de la localidad, donde los alumnos de artes son expuestos a convenciones del Mercado del arte, de la Historia del arte y de la

valoración institucional, ajenas al campo profesional de las artes Plásticas y Visuales que requiere su comunidad.

Las Instituciones culturales ya sean de Estado o privadas también cuentan con una responsabilidad ante el ámbito cultural donde se desenvuelven, ya que cuentan como estructuras de validación del quehacer artístico e impulsan o excluyen propuestas que funcionan a partir de los parámetros muy particulares de cada institución. Estas estructuras reguladoras de imágenes, ideas y objetos artísticos determinan la identidad de una localidad. A partir de esta premisa está gran responsabilidad no podría caer únicamente sobre los hombros de algunos conjuntos arquitectónicos y quienes los dirigen. Las instituciones culturales privadas no pueden ser excluidas de esta responsabilidad si buscan intervenir dentro de procesos culturales, ya que también forman parte de la construcción de la subjetividad nacional al insertar propuestas artísticas que solo es posible desde estas plataformas *independientes* que cuentan con recursos económicos más estables.

Las propuestas artísticas latinoamericanas tienen la responsabilidad de definir su función dentro de la sociedad donde se desarrollan, considerando que no corresponden al contexto Europeo o Norteamericano. Fomentar un sentido local es prioridad no solo para las Instituciones culturales de Estado, privadas y Museos, sino también es responsabilidad de los artistas incluir dentro de su práctica profesional las necesidades que implican su contexto.

¿Cuál es la función del artista en la sociedad? ¿Para quién hacen arte? La responsabilidad del artista no es únicamente con sí mismo sino también con su sociedad ¿Qué es lo que puede aportar cada artista? Esa respuesta la tiene que encontrar cada uno dentro de su propia visión del arte.

El punto nodal de la práctica cultural se encuentra en la responsabilidad que corre por parte de la sociedad civil, ya que es la colectividad la que genera un consenso de lo que se define como identidad cultural. Es obligación de cada ciudadano establecer parámetros culturales que definan su acontecer cultural que los rodea al tomar decisiones en cuanto a las propuestas que desean apoyar o excluir de su acontecer cultural, ya que esa es la manera de tomar parte dentro del desarrollo de su responsabilidad cultural, en donde también es necesario poner en cuestión y reflexionar alrededor de las deficiencias con las que cuentan las instituciones culturales, de Estado o privadas, y cuestionar su pertinencia en tanto contenido. Y lo mismo hacer con los artistas y sus propuestas. Es la sociedad quién define el acontecer cultural y no el Estado, ni los artistas, ni el medio privado, ni el mercado, ni el centro hegemónico, es el consenso social quién lo hace.

Bibliografía

- La Esmeralda, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. (1 de Marzo de 2008). *Presentación*. Retrieved 29 de Febrero de 2016 from Esmeralda.edu.mx: <http://www.esmeralda.edu.mx/presentacion.html>
- Camnitzer, L. (2008). Introducción. In L. Camnitzer, *Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano* (Vol. 26, p. 19). Murcia, España: CENDEAC.
- Ceballos, M. A. (20 de Julio de 2006). *3 millones costó el esqueleto de ballena*. Retrieved 25 de Octubre de 2016 from El Universal: <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/49360.html>
- Centre Pompidou. (12 de Noviembre de 2008). *Damián Ortega*, v1.21.8. Retrieved 12 de Octubre de 2015 from Centrepompidou.fr: <https://www.centrepompidou.fr/id/ci4MLx/ryjALeR/es>
- Centre Pompidou. (12 de Noviembre de 2008). *Damián Ortega*, v1.21.8. Retrieved 13 de Octubre de 2015 from www.centrepompidou.fr: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ci4MLx/ryjALeR>
- Centre Pompidou. (10 de Octubre de 2003). *Mathieu Mercier*, v1.21.8. Retrieved 20 de Octubre de 2015 from Centrepompidou.fr: <https://www.centrepompidou.fr/id/cAbn4zd/rXbX6qd/es>
- Colección Patricia Phelps de Cisneros. (1 de Enero de 2016). *Rubén Ortiz Torres* | *Colección Patricia Phelps de Cisneros*. Retrieved 27 de Marzo de 2016 from www.coleccioncisneros.org: <http://www.coleccioncisneros.org/es/authors/rub%C3%A9n-ortiz-torres>
- Cruzvillegas, A. (2005). G.O. Taller sin título. In A. Cruzvillegas, *Round de Sombra* (pp. 156-163). Ciudad de México, México: CONACULTA.
- Cruzvillegas, A. (2014). Temístocles 44: ¿Qué parió!? In A. Cruzvillegas, *La voluntad de los objetos* (p. 274). Ciudad de México, México: Editorial Sexto Piso.
- Cruzvillegas, A. (2005). Tratado de Libre comer; Juventud: Divino Tesoro. In A. Cruzvillegas, *Round de Sombra* (p. 128). Ciudad de México, México: CONACULTA.
- Ávila, S. (3 de Junio de 2014). *Jóvenes Creadores, sus primeros años cuando eran becarios*. Retrieved 20 de Marzo de 2016 from Excelsior: <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/06/03/962946#imagen-6>
- Adam, S. (26 de Octubre de 2014). *Reinventan el concepto de galería*. Retrieved 14 de Abril de 2015 from gruporeforma.com: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>
- Arriola, M. (2005). Cuando la (mala) fe mueve fronteras: Ocho puntos para analizar la representación de México en el extranjero. In M. Arriola, P. Charpenel, P. Day, I. M. Dueñas, C. Medina, I. Schmelz, et al., *Crónicas del paraíso, Arte contemporáneo y sistema del arte en México* (p. 67). Madrid, España: Ephemera.
- Blanco, S. (21 de Noviembre de 2008). *Misma búsqueda nuevos aires*. Retrieved 23 de Octubre de 2015 from gruporeforma.com: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>
- Barajas, I., Debroise, O., Falcón, T., García de Germeños, P., Macías, V., Medina, C., et al. (2006). *La Era de la Discrepancia: Arte y Cultura en México 1968–1997*. Ciudad de México, México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

Binder, P., & Haupt, G. (15 de Junio de 2003). *50a Bienal de Venecia, 2003*. Retrieved 15 de Octubre de 2015 from Universes-in-universe.de: <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien50/s-report.htm>

Bonami, F. (1998). Sudden death: roughs, fairways and the game of awareness: Gabriel Orozco. *Parachute: Contemporary Art Magazine* (90), 26-32.

Bower, R. T., & Sharp, L. (1956). The Use of Art in International Communication: A Case Study. *The Public Opinion Quarterly*, 20 (1), 221-229.

Braza, A. (6 de Junio de 2014). *Live Hangout | Entrevista a Alias Editorial*. Retrieved 23 de Mayo de 2016 from YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=pHeKD8nqtSE>

Döring, A. R. (1 de Junio de 2015). *Discurso Visual - Una historia de "La Esmeralda", la escuela de arte del México posrevolucionario*. Retrieved 29 de Febrero de 2016 from Discursovisual.net: http://www.discursovisual.net/dvweb36/TT_doring.html

Debroise, O. (2006). Puertos de entrada: El arte mexicano se globaliza 1987-1992. In I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Gerменos, V. Macías, C. Medina, et al., *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997* (p. 333). Ciudad de México, México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

Debroise, O., & Medina, C. (2006). Genealogía de una exposición. In I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Gerменos, V. Macías, C. Medina, et al., *La era de la discrepancia, Arte y cultura visual en México 1968-1997* (p. 18). Ciudad de México, México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

Dinero en Imagen. (25 de Abril de 2013). *dineroenimagen.com*. Retrieved 10 de Mayo de 2016 from Empresas: <http://www.dineroenimagen.com/2013-04-25/19328>

Dirección General de Administración Escolar, UNAM. (1 de Marzo de 2013). *Licenciatura en Artes Visuales*. Retrieved 29 de Febrero de 2016 from dgae.unam.mx: https://www.dgae.unam.mx/planes/f_artes_plasticas/lic_artes_visuales.html

El Universal. (9 de Marzo de 2012). *México, país con más migrantes en el mundo: estudio*. Retrieved 24 de Marzo de 2016 from El Universal: <http://archivo.eluniversal.com.mx/notas/835036.html>

González Rosas, B. (20 de Agosto de 2000). *La Kurimanzutto: entre la osadía y la convención*. Retrieved 13 de Marzo de 2016 from Proceso: <http://www.proceso.com.mx/286082/la-kurimanzutto-entre-la-osadia-y-la-convencion>

Hernández, E. A. (10 de Diciembre de 2001). *Optan por un arte al margen del Estado*. Retrieved 20 de Marzo de 2016 from gruporeforma.com: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>

Jiménez, J. (2012). El ojo espectador. In M. S. Duchamp, *Escritos: Duchamp del signo, seguido de Notas* (p. 14). Barcelona, España: Galaxia Gutenberg.

Kurimanzutto. (01 de Enero de 2015). *kurimanzutto.com*. Retrieved 20 de Diciembre de 2016 from Il cotidiano alterato: <http://www.kurimanzutto.com/exhibitions/il-cotidiano-alterato>

Mac Masters, M. (12 de Junio de 2003). *Gabriel Orozco, artista-curador en la versión 50 de la Bienal de Venecia*. Retrieved 16 de Octubre de 2015 from Jornada.unam.mx: <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/12/03anlcul.php?printver=0&fly=1>

Mantecón, Á. V. (2006). La visualidad del 68. In I. Barajas, O. Debroise, T. Falcón, P. García de Gerменos, V. Macías, C. Medina, et al., *La era de la discrepancia, Arte cultura*

visual en México 1968-1997 (p. 34). Ciudad de México, México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM y Editorial Turner-México.

Medina, C. (25 de Octubre de 2000). El caso Orozco. *Reforma*, p. 2.

Medina, C. (24 de Diciembre de 2008). *El ojo Breve: Anamorfismo en el espacio*. Retrieved 13 de Octubre de 2015 from gruporeforma.com:
<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/BusquedasComs.aspx>

Medina, C. (2001). Negociación y apertura. *Curare* (17), 82.

Modern Art Museum of Fort Worth. (15 de Marzo de 2015). *México Inside Out: Themes in Art Since 1990*. Retrieved 25 de Octubre de 2016 from [Themodern.org](http://www.themodern.org):
<http://www.themodern.org/exhibition/1108>

Montero, D. (2013). Capitales culturales-capitales económicos. In D. Montero, *El cubo de Rubik, Arte mexicano en los 90* (pp. 39-101). México: RM, Fundación JUMEX Arte Contemporáneo.

Mora, Y. (2013). *Lugares de memoria: entre la tensión, la participación y la reflexión* (Vol. no 13). Colombia: Panorama.

Museo de Arte Carrillo Gil. (1 de Enero de 2016). *Diego Toledo Crow - Museo de Arte Carrillo Gil*. Retrieved 27 de Marzo de 2016 from Museo de Arte Carrillo Gil:
<http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/diego-toledo-crow>

Museo de Mujeres. (1 de Enero de 2016). *Una cara cualquiera*. Retrieved 27 de Marzo de 2016 from [Museodemujeres.com](http://www.museodemujeres.com): <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/11-una-cara-cualquiera>

Odgers Ortiz, E. (7 de Febrero de 2015). Memorias de estudiante en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. (E. Santana, Interviewer)

Ortega, D. (2000). El pájaro: Para principiantes. In B. H. Buchloh, *Gabriel Orozco* (pp. 104-119). Los Angeles, California: The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Ortega, D. (2007). Failure of the object: Sketches and Projects, 1991-2007. In D. Ortega, & F. Meschede, *Damián Ortega, Survival of the idea* (p. 126). Ostfildern, Alemania: Hatje Cantz.

Pallares Gómez, M. Á. (10 de Junio de 2015). *eluniversal.com.mx*. Retrieved 10 de Mayo de 2016 from Finanzas:
<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cartera/finanzas/2015/07/10/mexico-cuarto-lugar-en-consumo-de-refrescos-en-el-mundo>

Parga, A. C. (1 de Enero-Abril de 2006). *Discurso Visual - La Escuela Nacional de Artes Plásticas y el proyecto de la licenciatura en Artes Visuales*. (CENIDIAP, Producer) Retrieved 29 de Febrero de 2016 from [Discursovisual.net](http://discursovisual.net):
<http://discursovisual.net/dvweb05/entorno/entady.htm>

Pollock, G. (2007). Modernidad líquida y análisis transdisciplinar de la cultura. In Z. Bauman, *Arte, ¿Líquido?* (p. 28). Madrid: Ediciones Sequitur.

Razo, V. (8 de Febrero de 2016). Sobre "Juventud, divino tesoro". (E. Santana, Interviewer)

Reyes Heróles, R. (14 de Marzo de 2009). *CNN Expansión*. Retrieved 16 de Marzo de 2016 from 90% de arte contemporáneo sale de México:
<http://expansion.mx/expansion/2009/02/11/la-nueva-ola-mexicana>

Schmelz, I. (2005). El eslabón perdido: ética y políticas culturales". In M. Arriola, P. Charpenel, P. Day, I. M. Dueñas, C. Medina, I. Schmelz, et al., & I. M. Dueñas (Ed.),

Crónicas del paraíso, Arte contemporáneo y sistema del arte en México (p. 54). Madrid, España: Ephemera.

Sánchez, O. (2001). El cuerpo de la nación, El neomexicanismo: la pulsión homosexual y la desnacionalización. *Curare* (17), 138.

Santamarina, G. (13 de Mayo de 2010). *Semblanza del curador de arte contemporáneo*. Retrieved 25 de Abril de 2016 from [Guillermosantamarina.blogspot.mx](http://guillermosantamarina.blogspot.mx): <http://guillermosantamarina.blogspot.mx/2010/05/semblanza-del-curador-de-arte.html>

Santamarina, G. (17 de Febrero de 2015). Sobre "el Taller de los viernes". (E. Santana, Interviewer)

Stallabrass, J. (2004). Uses and prices of art. In J. Stallabrass, *Art incorporated: The Story of Contemporary Art* (p. 108). New York, Estados Unidos: Oxford University Press.

Tejeda, A. G. (12 de Noviembre de 2008). *C'est magnifique!, exclaman en París al admirar la instalación de Damián Ortega*. Retrieved 15 de Octubre de 2015 from [Jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx): <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/13/index.php?section=cultura&article=a04n1cul>

Tejeda, A. G. (11 de Noviembre de 2008). *Damián Ortega inauguró en París una exposición con obra reciente - La Jornada*. From [Jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx): <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/12/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>

The Museum of Modern Art. (23 de Enero de 2016). *MoMA | Projects*. Retrieved 23 de Marzo de 2016 from [Moma.org](http://www.moma.org): <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/about/>

Vázquez, R. D. (2013). Gabriel Orozco, el explorador. (L. Vernon, Ed.) *La Semana de Frente , Año 2* (Número 92), 11.

Villasmil, A. (5 de Julio de 2016). *La mecánica empírica de Damián Ortega*. Retrieved 15 de Noviembre de 2016 from [Artishock](http://artishockrevista.com) : <http://artishockrevista.com/2016/07/05/la-mecanica-empirica-damian-ortega/>

Villoro, J. (21 de Junio de 2013). *Damián Ortega: Cómo desarmar el mundo*. Retrieved 13 de Septiembre de 2016 from [Gatopardo](http://www.gatopardo.com): <http://www.gatopardo.com/reportajes/damian-ortega-como-desarmar-el-mundo/>

White Cube. (01 de Enero de 2016). *White Cube*. Retrieved 16 de Febrero de 2016 from [Whitecube.com](http://whitecube.com): http://whitecube.com/artists/damin_ortega/information/damian_ortega_cv/

Yúdice, G. (2008). La globalización de la cultura y la nueva sociedad civil. In G. Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global* (p. 121). Barcelona, España: Editorial Gedisa.

ZONA MACO, México Arte Contemporáneo. (30 de Enero de 2016). *Información general*. Retrieved 27 de Marzo de 2016 from [Zsonamaco.com](http://zsonamaco.com): <http://zsonamaco.com/informacion-general/>

Anexos

Breve semblanza de los integrantes

Gabriel Orozco (Xalapa, Veracruz, 1962) es hijo del muralista Mario Orozco Rivera, discípulo de David Alfaro Siqueiros. Estudió en la ENAP, UNAM; tiempo después realizó una estancia en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, de 1986 al 1987. Su trabajo explora el uso de video, el dibujo, la instalación, la fotografía y escultura.

Damián Ortega (Ciudad de México, 1967) fue caricaturista político. Su trabajo está orientado a la escultura, la instalación, el video, y acciones inspiradas en una amplia gama de objetos de uso cotidiano.

Abraham Cruzvillegas (Ciudad de México, 1968) estudió Pedagogía en la UNAM. Su trabajo se centra en cuestiones a menudo sin resolver, de la mano de obra y los créditos que se involucran en las estrategias de apropiación.

Gabriel Kuri Díaz (Ciudad de México, 1970) estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (1992) Más tarde (en 1995) estudió en el Goldsmiths College University. Su obra escultórica y plástica busca provocar polémica sobre lo efímero del consumismo, al utilizar como recurso su sentido del humor.

Jerónimo López o Doctor Lakra (Oaxaca, 1972) es tatuador de profesión. En su trabajo se apropia del lenguaje popular: combina lo kitsch con lo erótico, lo ritual, las alucinaciones y las transgresiones.

Entrevista a Elena Odgers: 6 de febrero de 2015

Eblem (E): ¿En dónde estudiaste arte?

Elena Odgers (EO): En la ENAP. Entré en 1990; de hecho entré a finales de 1990.

E: ¿Recuerdas el plan de estudios de la ENAP?

EO: Sí; el primer año fue como una especie de tronco común; bueno, no fue tronco común, estuvimos nada más los de artes visuales, pero eran como materias básicas; llevamos la materia más importante de educación visual que fue de Composición General, Color; aparte llevamos Dibujo, Historia y Teoría del Arte, que en primer año estaban juntas; estaba también Geometría, que llevamos dos años completos, y se podía escoger entre Técnicas de los Materiales, que yo llevé con Nishizawa, o tomar Anatomía Artística, que se impartía los sábados en San Carlos.

A partir del segundo año escogías talleres; estaban divididos en cuatro áreas: Gráfica, Escultura, Pintura y otra que le llamaban Diseño Gráfico; ahí entraban Escenografía y Fotografía; pero todos teníamos que escoger dos talleres de áreas diferentes; podías escoger, por ejemplo, un taller de Grabado, Xilografía, y un taller de Pintura o los de Escultura.

Los de Escultura estaban organizados por años; por ejemplo, el primer año, que sería el segundo año de la carrera, sólo podías llevar modelado, el siguiente año ya podías entrar a cerámica, plásticos y metal, y el último era talla en piedra y madera; ellos sí estaban organizados. En Pintura era un problema porque podías llevar dos años pintura y el último, el tercer año, la única forma de pintura era pintura mural, entonces te tenías que salir de los talleres como si la cúspide fuera hacer pintura mural. Grabado sí había todos los años. Escenografía era una materia fantasma que no tenía salón, entonces se supone que era por asesorías nada más, y Fotografía, bueno, esa sí funcionaba normalmente.

E: ¿Y había especialidades si te quedabas en un área?

EO: No, bueno, ahí dentro de la misma carrera realmente no, eran todos los años a partir del segundo año; digamos: segundo, tercero y cuarto año. Realmente tú escogías en qué otros talleres estabas; siempre tenías que estar en dos talleres de áreas diferentes.

En principio llevabas Historia y Teoría del Arte durante el primer año, después dividían Historia y Teoría, y el último año llevabas algo así como Análisis del Arte Contemporáneo, Seminario de Titulación y Dibujo, que llevabas, según recuerdo, toda la carrera.

E: ¿Y cómo eran tus clases?

EO: Lo que pasa es que también ésa era la otra característica; una cosa era el plan de estudios y otra cómo llevaba cada quién su carrera; entonces, como era realmente malo el plan de estudios, la mayoría de los maestros aceptaban, en ese tiempo, que les llevaras memorándum de alguna otra materia, y entonces pagabas una por otra.

En general la estructura era que lunes, miércoles y viernes había talleres, y martes y jueves, materias teóricas y Dibujo; entonces los martes y jueves siempre había clases de dibujo por todos lados.

Las materias teóricas eran Historia y Teoría; muchas veces había maestros que funcionaban muy bien, pero daban cosas diferentes en la mañana y en la tarde, entonces podías estar inscrito con uno pero la tomabas con otro; lo mismo las materias de dibujo. En general siempre había modelos martes y jueves todo el tiempo, en todas las materias, pero cada maestro daba dibujo de forma diferente, entonces empezabas con uno, terminabas y seguías con el siguiente, y aunque oficialmente tuvieras una materia realmente te la pasabas todo el tiempo en las clases de dibujo, salvo los ratitos que salías a las materias teóricas, y los talleres pues, lo mismo.

Oficialmente debías estar tres horas en un taller y luego salir e ir tres horas a otro, pero la verdad es que pasabas toda la mañana y toda la tarde en un mismo taller y muchas veces la otra materia la cubrías a ratitos o con memorándum; entonces, por ejemplo, yo en mi taller de pintura estaba de las ocho de la mañana que yo llegaba y abría; por ahí de las diez llegaba el maestro.

Un tiempo incluso no tuve maestro porque mi maestra se había embarazado y entonces se fue porque ya iba a nacer su niña; me quedé como cuatro meses sin maestro, pero estuve en mi taller; entonces llegaba, trabajaba, y los maestros salían y entraban; al final lo que tenía era mi taller donde podía trabajar libremente y pues, quién llegaba ahí te comentaba, y al final la comunidad podía ser tu maestro, pero realmente había un conjunto de gentes que prácticamente vivíamos ahí en la escuela, y nada más te movías de pronto a la materia teórica, las de dibujo, y regresabas a tu taller.

E: ¿Te consideras autodidacta, digamos en tu aprendizaje en la ENAP?

EO: No, pero al mismo tiempo considero que los que para mí fueron mis maestros y los que realmente me formaron nunca estuve inscrita con ellos, creo que ésa era la libertad y el peligro de la ENAP, podías buscar a la gente que te podía ayudar y estaban ahí; todo el tiempo hay mucha gente dispuesta a ayudarte o mucha que va pasándose por los talleres y te comenta; entonces, hubo muchas personas que yo busqué para que me ayudaran, pero oficialmente no fueron mis maestros.

Tantito más y hasta mi titulación la hice con memorándum, porque oficialmente mi tutor fue Manuel Marín, pero cuando ya me iba a titular él ya no trabajaba en la ENAP, entonces al final iba a firmar Francisco Castro Leñero como si fuera mi asesor, aunque había sido el otro, un poco como prestanombres; pero bueno, al final era eso, buscabas a la gente que te podía ayudar, que sentías que te servía, y como que la libertad era eso, una cosa era lo que estaba escrito y otra era cómo te buscabas tú la carrera.

Sí siento que hubo un semestre que prácticamente fui autodidacta, pero me habían dejado algunas bases; esta maestra que estuvo embarazada me dejó un camino por dónde empezar a estudiar, y cuando entró otro maestro que fue Diego Toledo, de alguna manera ya tenía muy claro qué era lo que quería o por dónde estaba buscando; entonces fue un momento muy necesario para mí de estar sola, y ya después me pudo ayudar muy bien Diego Toledo; él sí fue mi maestro oficialmente y sí siento que me ayudó; es el único que a lo mejor sirvió en eso.

E: ¿Consideras que la enseñanza de la ENAP en los 90 sufrió rezago en la actualización del arte contemporáneo?

EO: Yo siento que oficialmente sí había un rezago muy fuerte, pero tú buscabas la forma de formarte, entonces el problema fue que no te podías quedar con lo que oficialmente te daba la escuela, pero si buscabas a las personas apropiadas te podías hacer una muy buena educación; el problema es tener la habilidad para buscarlo, yo siento que en ese sentido es un poco comparado con lo que pasaba en *La Esmeralda*, y aún siento que ése podría ser el problema.

La ENAP es muy grande, entonces te puedes perder porque no hay una guía; de alguna manera en *La Esmeralda* hay un estándar con el que sales, por más mal que te vaya, hay mucho control sobre lo que está pasando, mientras que en la ENAP o puedes salir muy mal y sacar diez en todo pero salir realmente con muchas deficiencias, o salir con una muy buena carrera no siendo necesariamente

lo que está en el plan de estudios, pero tienes la posibilidad de hacerlo. El asunto es qué tan hábil te vuelves al hacerlo; el problema está cuando sales; en la ENAP de alguna manera si ya tuviste que hacerte de alguna habilidad para buscarte las cosas, cuando sales pues no es tan fuerte el trancazo, digamos sigues con esta habilidad y, bueno, el mundo es mucho más grande que la ENAP, mientras en *La Esmeralda* todo te lo dan aquí, y una vez que sales y tienes que buscarte la vida es más complicado; entonces creo que para algunos eso puede ser ventaja y para otros desventaja, depende de cómo tú te hayas buscado las formas.

E: ¿Por qué estudiaste en la ENAP y no en *La Esmeralda*?

EO: Bueno, yo creo que por dos cosas: una, mis papás son de la UNAM y como que todo el tiempo yo pensé que iba a estudiar en la UNAM, y la otra, porque yo vivía en Xochimilco y *La Esmeralda* estaba en el centro, entonces en ese momento para mí era mucho más fácil irme a la ENAP que ir al centro, y por otro lado, también cuando yo entré a estudiar, pues efectivamente *La Esmeralda* todavía estaba en el centro y el plan de estudios de alguna manera sí estaba mejor en la ENAP.

Los dos estaban rezagados, pero en la ENAP sentía que estaba mejor justamente porque ya era carrera de Arte Visuales, no era Pintura, Escultura y Grabado; de hecho, yo cuando entré a la ENAP creía que quería ser escultora, y bueno, el primer año me cambié a Pintura, pero tenías todavía mucho más estas posibilidades de moverte, como que sí era más flexible todavía que *La Esmeralda*.

En *La Esmeralda* se corría el rumor de que entrabas con credencial y tenías que ir en tus horarios a tus clases, mientras en la ENAP podías vivir ahí sin problemas, pasar los fines de semana; incluso podías sacar una carta y quedarte todo el fin de semana. Entonces, bueno, para mí, era mucho más fácil todo.

E: Durante tu tiempo en la ENAP, ¿conociste alguna galería de arte?

EO: Si; bueno, conocí varias galerías donde estaban algunos amigos y había un poco esta idea de “para ser artista tenías que...”; como que ibas palomeando, una era que te “colgaran” en *Arte joven* y de preferencia sacar mención honorífica, o ganarte un premio en *Arte joven*, ya eso te reconocía como artista. Otra, sacar una beca del FONCA o de *Jóvenes creadores*; si eras becario de *Jóvenes creadores* ya tenías todo el reconocimiento; y la siguiente, entrar a una galería y que te reconocieran.

Fui conociendo varias galerías y más o menos viendo; finalmente, en 1997 expuse en la Juan Martín; fue una exposición en la que varios maestros de la ENAP exponían con dos-tres alumnos que seleccionaron para introducirnos en el medio de la galería o una cosa de ese tipo; a mí me invitó Manuel.

Después de eso fue como mi debut y despedida; me di cuenta que no era el mundo en el que quería meterme, empecé a exponer en algunos otros lugares más públicos, como mercados, e irme a exponer en provincia. Decidí que no me gustaba exponer en el D.F. porque llegaba gente, tus amigos y conocidos, por el vino; al final tu obra ya la habían visto, y pasaba poco más que eso. Entonces,

cuando expuse en provincia y de repente, en algunos pueblitos o cosas así, sentía que sí pasaban cosas, y fue donde decidí que el mundo de las galerías no era para mí.

Pero bueno, de conocerlas pues sí, era como el ideal en cierto sentido; cuando estabas en la carrera, el pensar que en algún momento ibas a estar en una galería y no sabes ni para qué, pero ése era el ideal.

E: ¿Y recuerdas el nombre de las galerías?

EO: Bueno, en ese momento se abrió y era una de las expectativas, una que estaba en Altavista, ¿KLM? ¿KML? ¿KLM?, algo así, y estaba la Kim también, que ahí expusieron varios amigos míos, era así como, ah, “es una galería que está aceptando jóvenes”, y bueno, obviamente la Juan Martín, la López Quiroga; poco después, cuando yo estaba saliendo se abrió la ¿135? ¿153?, la OMR también; pero, bueno, pues oías de galerías; muchas veces ibas a inauguraciones.

Justamente también la OMR pues ahí estaba Diego Toledo que fue mi maestro, entonces ahí se solía ir también a ver las exposiciones, porque además era como más contemporáneo que muchas otras.

E: ¿Diego Toledo es hijo de Francisco Toledo?

EO: No, no tiene nada que ver; él quisiera para sacar dinero o algo así, pero no. No tenía nada que ver; pero sí, eso es algo muy importante; de hecho, Diego Toledo hace objetos y fue mi maestro en el taller de pintura, y era una persona que no creía en la pintura, entonces, era muy curioso porque fue el primer taller

donde se empezaron a hacer instalaciones, objetos y cosas así, y yo, que a mí me interesaba la pintura, pues lentamente me fue llevando como para acabar haciendo objetos, y entonces era de, “Bueno, primero pegas algunas cosas y encima pintas para que tenga una veladura; luego pues le pegas algunas cositas y luego, pues, ¿para que lo pintas si lo puedes hacer?”; entonces acabó llevándome; o sea, su idea era justamente llevarlo a eso, a que al final viera que la pintura no tenía sentido porque yo podía armar cosas en lugar de estarlo pintando, y ¿para qué lo pintas si lo vas a soldar?

Y en el momento en que llegué a ese punto fue como de, “Pues lo que yo quiero hacer es pintar”, y entonces a partir de ahí digamos que me sirvió muy bien que me llevaran por ese camino, para darme cuenta que no era lo que quería, y al final un día en un acto rebelde me puse a pintar unos arbolitos y ese mismo día fue un rompimiento fuertísimo con Diego Toledo, porque fue de: “Es que tienes pereza mental, es que no sabes [...]”. Es que lo que yo quiero hacer es pintar y esto es lo que me gusta, y será interesante el arte-objeto pero soy completamente infeliz si me pongo a soldar y soy inmensamente feliz cuando agarro los pinceles; ¿entonces para qué estoy?

Pero bueno, fue muy interesante porque justamente era un taller donde se estaba cuestionando todo esto, donde se estaba cuestionando el porqué de la pintura y el porqué de las artes tradicionales y lo que se tenía que hacer era instalaciones, arte-objeto, instalaciones, y pensar que lo contemporáneo era de repente un exceso el pensar en el concepto, todo el tiempo hablaban de: “Es que le hace falta concepto”, como si fuera sal; de hecho Tania Aedo, la que está ahorita en Arte

Alameda, ella fue compañera del taller, y dijo “Es que yo ya voy a agarrar un salero, le voy a poner concepto y nada más le voy a hacer así, y si me dice le hace falta concepto, ah bueno, y le voy a poner un tantito más”, porque realmente era eso, y de pronto era: “Ok, le falta concepto, entonces le pongo un número, una rayita o una flecha, y ya quedó”; entonces ya es muy conceptual y así vale. Bueno, eso de alguna manera sí te hacía cuestionarte mucho lo que estaba pasando en el arte contemporáneo también, qué tan válido era o no el tratar de buscar esto...

E: Dentro de nuestro contexto, ¿no?

EO: Sí, exacto. Y entonces justamente ese taller, creo que sí, para mí fue muy bueno porque buscaba esta idea de renovarse y renovar el arte y no quedarse en la prehistoria; buscabas salir y soñabas con ir a La Documenta, ir a la Bienal de Venecia y ver las cosas de arte contemporáneo, con la nueva tecnología y todo esto; al mismo tiempo verlo tan de cerca y ver cómo se tomaba como una moda justamente, pero no había como algo real que te estuviera llevando a eso; al final eso era una moda y el “vamos a volverlo conceptual” de pronto, ¿quién sabe?, que tanto realmente era un artificio todo eso.

Bueno, para mí sí fue importante ese taller, en particular porque pretendía romper con todas las cosas, pero al mismo tiempo eso es lo que me ayudo a cuestionarlo.

E: ¿Llegaste a ver a Gabriel Orozco en la ENAP?

EO: Sí, un día, justamente cuando regresó a México, dio una plática de cómo hacía sus obras, cómo trabajaba, qué acostumbraba hacer y todo eso, pero nada más fue a platicar y ya.

De hecho, justamente cuando yo estaba en la ENAP fue cuando tuvo su exposición en Nueva York; entonces, fue “el primer mexicano que expone una individual en el Metropolitan”, y demás.

Después de eso fui a La Documenta, digo, a ver, y fue cuando expuso su cráneo dibujado, y entonces fue muy raro para mí porque yo lo conocí cuando estudié la secundaria y era cualquier persona, hablabas con él como si nada y de repente es el gran artista, y todo esto, pues, me sonaba muy raro; es distinto verlo desde esta perspectiva. Incluso es lo que pasa ahora con muchos que han sido mis compañeros, o que están por ahí y de repente te empiezan a hablar de ellos desde una perspectiva que, pues si tú los tenías al lado y no eran eso, ya los has visto desde otro lado, los has visto cómo crecieron, has visto cómo generaron una estrategia para salir; entonces, bueno, se vuelve sospechoso de pronto en estos casos.

E: ¿Llegaste a ver a Damián Ortega en la ENAP?

EO: Sí, por eso recuerdo que tenía la beca de *Jóvenes creadores*, porque él estuvo construyendo sus cochecitos en el taller de metales de la ENAP; hizo unos cochecitos de metal, no muy grandes; a él si me lo encontraba seguido cada vez

que pasaba por ahí; él no estudió en la ENAP, pero muchas veces aprovechaba los talleres que ahí había.

A él me lo encontré bastante por la ENAP, y luego posteriormente también; no era raro; al final son gentes que viven por el sur y yo también; entonces hasta en los restaurantes de repente te los topas.

E: ¿Llegaste a ver al Doctor Lakra en la ENAP?

EO: No, a él sí no, como que no lo ubico, no lo acabo de ubicar; no sé, de él si no te puedo decir gran cosa.

E: ¿Llegaste a ver a Gabriel Kuri en la ENAP?

EO: Creo que sí, pero tampoco lo acabo de ubicar bien; no era alguien que tuviera cercano.

E: ¿Llegaste a ver a Abraham Cruzvillegas en la ENAP?

EO: A él sí, bastante, y ahorita que me quedé pensando es que él estaba siempre con Pablo Vargas Lugo y estaban dibujando, siempre iban a las clases de dibujo, normalmente todos estábamos obsesionados ahí, nos la pasábamos de una clase de dibujo a otra y ahí estábamos cruzando; normalmente estaba Pablo Vargas Lugo dibujando, no era raro que estuviera yo al lado y que estuviéramos ahí dibujando; claro, ellos eran así como de los últimos semestres y pues yo apenas

estaba así como la chiquita, entonces era muy simpático porque me protegían, veían que yo estaba también ahí mucho, entonces estaban ahí apoyándome.

Pero de Abraham no me acuerdo si dibujaba; recuerdo verlo sentado ahí al lado, comiendo, haciendo cualquier cosa y viendo; pero tanto como dibujando no recuerdo tanto.

Recuerdo una anécdota muy chistosa porque en algún momento, justamente en la clase de dibujo, te digo como que me protegían, era una cosa curiosa, y de repente saca de su mochila una sirenita de plástico de los de Walt Disney y dice “¿Ah, quieres una sirenita?”. “Bueno”, y luego se voltea y ve a Pablo Vargas Lugo y le dice: “¿Quieres una tortuga?”. “¿También traes una tortuga?”. “No, una torta”; pero bueno, fue así; ahí tenía yo mi sirenita.

Era alguien muy cercano que andaba ahí; era una comunidad cerrada, sobre todo había muchísima gente, pero los que estábamos todo el tiempo ahí nos conocíamos muy bien.

Habían roces, digamos, entre unos talleres y otros, de pronto, pero al mismo tiempo también había mucho apoyo porque sabías quiénes sí estaban todo el tiempo ahí, y entonces pues les reconocías el trabajo o la constancia además, y todos los que llegaban y tomaban las clases de forma oficial esto y demás, pues en general los ignorabas y ya, eran gente que por ahí pasaba pero no te repercutía, mientras los que estábamos ahí no importaba de qué semestre fueran, eran con los que realmente estabas trabajando.

E: ¿Conociste el Taller de los viernes o escuchaste hablar de él?

EO: La verdad es que hasta hace cuatro meses, cuando empecé a hacer una presentación para el ITAM, supe que existía; sabía que habían como, o sea, que se juntaban, claro, ¿no?; habían grupos como muy cerrados de diferentes lados, desde, bueno, pues los de Temístocles, pues eran ahí todo un grupo que siempre estaban juntos y sabías que, pues, estaban juntos y hacían cosas juntos y ya.

Acá también de alguna manera veías a Gabriel Orozco jalando a un montón de gente que de alguna manera se formaron porque él los fue jalando, pero bueno, más allá de pensar en que se juntan, es lo mismo de todo mundo que se junta con sus cuates, no lo veíamos como: “Ah, es que es un taller de formación en el que están haciendo discusión, o no sé cuánto”; pues bueno, en ese sentido me juntaba también con mucha gente en Tepepan, porque siempre acababas ahí, con todo el conjunto de gentes y con todo un grupo; lo que pasa es que es muy diferente cuando se empiezan a formar ya como agrupaciones, aunque al final efectivamente yo creo que todos en algún momento dado acabas con tu grupo de amigos con los que todos los viernes acabas hablando de arte de alguna manera, pero no, no más allá de esto, no, no sabía antes.

Entrevista a Carlos Aranda: 13 de febrero de 2015

Eblem Santana (E): Tengo algunas preguntas referentes a mi tema.

Carlos Aranda Márquez (C): ¿Cuál es el tema?

E: Mi tema es El Taller de los viernes; es un grupo que hizo Abraham Cruzvillegas, Gabriel Orozco, Damián Ortega, Gabriel Kuri y Jerónimo López.

C: Y te falta uno, hay un miembro más del grupo que por alguna razón no pega como artista, que era pintor, que de hecho de todos era el más pintor.

Ahora, debo de hacer varias ubicaciones; vamos a decirlo de ese modo, porque si no perdemos de perspectiva a como se dan algunas cosas; es decir, Gabriel Orozco estudio la secundaria y la preparatoria en el Centro Activo Freire, de ahí se va a la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM y acabando se va con una beca rara, por decirlo de algún modo, al Círculo de Bellas Artes en Madrid.

Antes de irse a Europa, por primera vez expone dos veces en la Ciudad de México, en una galería pequeña que básicamente está dedicada a la pintura y la dueña de esta galería es una mujer argentina; sus hijos van a ser muy amigos de Gabriel, las gemelas, Ignacio, y por el otro lado, vamos a decirlo así, generacionalmente Abraham Cruzvillegas no estudió arte, Abraham estudio pedagogía en la UNAM, pero Damián, Gabriel Kuri y el Doctor Lakra, Jerónimo

López Toledo, quien no estudio inmediatamente en la ENAP, no es de la generación, digamos, de ellos, es como un año más chico.

Gabriel Orozco en ese momento también era muy amigo de la familia Rocha, es decir, de donde son el compositor Manuel Rocha y el arquitecto Mauricio Rocha, que son como primos políticos de Gabriel Kuri, es decir, el papá de los Rocha está casado en segundas nupcias con una tía de Gabriel Kuri; yo lo digo para que vayas entendiendo el enjambre de cómo se van a conocer unos con otros por cosas de la música y por cosas de la vida, porque en esa época Abraham Cruzvillegas solamente pintaba, y Abraham y Damián trabajaban haciendo historietas los domingos, es como el momento en que se estructuran o se arman algunas cosas entre sí, entonces El Taller de los viernes nace al principio más como un grupo de conversaciones entre ellos, de fiestas, de ir al Tuti-Fruti, un bar rockero en Lindavista, y Gabriel Orozco, que en ese momento todavía está pintando, estamos hablando de 1988, los invita a todos.

Me falta este otro personaje que habría que buscar el nombre; lo tengo en una grabación, pero quién sabe dónde está esa grabación.

En esa época Gabriel Kuri tocaba con *Fobia*; por ejemplo, es todo un grupo de procesos de cada uno, y resulta que Gabriel Orozco ya regresó de su primer viaje a Europa y los invita a que vayan a pintar; no estaba formado como noción de clase maestro-alumno, era más como de complicidades y de compartir cosas que hacían juntos; a veces Gabriel Orozco sí tendría algo súper brillante que decir sobre alguna pieza en específico, y básicamente todos pintaban, no había el desarrollo, es decir sí vemos el desarrollo posterior de Abraham, de Damián, de

Gabriel Kuri o del mismo Doctor Lakra, no tiene nada que ver la obra de esos años.

De 1987 a 1988, probablemente de 1989 a 1990, Gabriel se va a vivir a Nueva York; entonces en realidad en ese momento Gabriel Orozco ya hizo una pieza tridimensional en el 88; es verificable en *La era de la discrepancia* la pieza que hace con Mauricio Maille y Mauricio Rocha, que ganan el premio del Salón de espacios alternativos, que es una cuestión; esa exposición en especial es muy importante porque es la exposición que va a ser censurada severamente por la derecha mexicana, que es cuando un grupo religioso toma el Museo de Arte Moderno porque hay una virgen de Guadalupe exhibida con los pechos desnudos de Marilyn Monroe; entonces la extrema derecha mexicana toma el museo; a Jorge Alberto Manrique le cuesta el puesto, y unificó, de esos raros momentos, acuérdate que en el 85 tenemos el temblor, entonces hay como ya una idea de solidaridad exagerada por el terremoto entre artistas, y este segundo momento que está muy cercano del otro genera un segundo momento de intensa solidaridad en contra de la censura, porque este grupo de Provida va a hacer que cierren filas los creadores mexicanos, entonces en ese entorno la pieza, es la primera pieza tridimensional de Gabriel Orozco con estos dos artistas.

Mauricio Maille, después de eso ya no seguiría en el camino de las artes; Mauricio Rocha sí, entonces en ese mismo momento cercano a esta cuestión Guillermo Santamarina va a organizar una exposición de homenaje a Joseph Beuys en el Desierto de los Leones, donde viene la segunda pieza tridimensional

importante de Gabriel Orozco; en ese entorno está enraizado El Taller de los viernes.

*El Taller de los viernes seguramente siempre tenía una salida al Tuti-Fruti, yo solamente fui en dos ocasiones, pero uno de los momentos o roces generacionales que va a haber en la época es la exposición de Guillermo Santamarina en el Centro Cultural de la Universidad Autónoma del Estado de México, enclavado en el centro de Tlalpan, en la misma calle donde vive Gabriel Orozco: *El triunfo de la libertad*, ahí se va a presentar *Juventud, divino tesoro*, que es una exposición que va a congregar, a estar, Damián Ortega entre los expositores, pero básicamente el núcleo son: Néstor Quiñones, Héctor Quiñones, Mónica Castillo, Diego Toledo, Rubén Ortiz Torres, Vicente Razo, un chico japonés que se me escapa el nombre, etcétera; entonces en esa exposición se va a crear una especie dos de campos: el campo de los Quiñones y el campo de Gabriel Orozco, porque la gente del Taller de los viernes va a criticar severamente la exposición a pesar de que Damián está invitado; Damián muestra unas acuarelas, por decir algo; esa exposición es en 1988, me parece; ése es el marco del asunto.*

En esa época el pintor que se nos escapa, cuando Gabriel Kuri es invitado por *Rock 101* a hacer un programa y a poner sus discos favoritos, cita a todos los miembros del taller, por eso te digo que se nos escapa el nombre de un pintor, no solamente son los que tú citas; básicamente se dedicaban a pintar todos, nucleicamente hablando es sólo un taller de pintura; en ese momento Gabriel Kuri está a punto de entrar a la Escuela Nacional de Artes Plásticas, el Doctor Lakra es

todavía un adolescente, ya está más preocupado por alterar imágenes en revistas, está preocupado por el tatuaje; es una época en la que todo el mundo está empezando a hacerse sus primeros tatuajes, etcétera.

E: ¿Y qué papel personificaba Laureana Toledo con ellos en el taller?

C: Ninguno.

E: Porque los registros fotográficos son de ella, ¿no?

C: Bueno, Laureana empieza una serie fotográfica muy lograda que se llama algo así como *Los novios de mi vida* o *Los amores de mi vida*, no me acuerdo bien, que se va a exhibir en una bienal de foto, que son fotos de todos sus amigos, pero todos; está Adolfo Patiño, Gabriel Orozco; están muchos personajes del mundo de la música, muchos personajes del mundo del cine joven; creo que hasta aparezco yo retratado, pero no me acuerdo, creo que no, pero no.

Laureana no iba al taller, no es que no estuviera invitada; el problema es que eran puros hombres, punto; sí aparece en las fotos de la época como aparezco yo o aparecen muchos otros personajes, pero en realidad el núcleo son ellos, y te digo yo nada más fui, creo, una o dos ocasiones y ya, y creo que nada más los alcancé para comer, porque yo en esa época vivía en La Quiñonera, entonces, por eso te digo; pero no, Laureana no jugó un papel crítico o un papel de comentar, no; Laureana nada más tomaba las fotos de grupo.

E: ¿Tú sabes cómo se integró el Doctor Lakra al taller?

C: No, no sé; cuando yo llegué ya estaba ahí; en el taller ya llevaban seis meses pintando juntos todos; Gabriel mismo pintaba; todos estaban haciendo pintura en ese momento, y era un momento de una enorme efervescencia porque por un lado se venía ese momento de cerrar filas en contra del grupo Provida y todo lo que había pasado en el Museo de Arte Moderno. Había al mismo tiempo muchas cosas ocurriendo, porque en ese momento también se venían las elecciones, en donde el ingeniero Cuauhtémoc Cárdenas va a ganar las elecciones pero por angas o por mangas el candidato que sí gana es Carlos Salinas de Gortari; teníamos una devaluación brutal: la moneda tenía tres ceros extras, todo era extraño en ese sentido, y luego con la entrada de Carlos Salinas de Gortari hay un año en el que vamos a tener tres monedas: viejos pesos, nuevos pesos y la nueva moneda que él le quita los tres ceros a todo, y luego Carlos Salinas de Gortari en menos de un año va a inventar un país nuevo; según él, recupera las cosas que se habían robado del Museo de Antropología, fue a meter a un banquero X a la cárcel, va a meter a *La Quina* a la cárcel, como que ejecuta varios actos políticos contundentes para alejarse de la idea de que había dado un golpe de Estado extraño; hasta la fecha mucha gente nos lo preguntamos, pero entonces esa efervescencia va a ser asumida por muchas galerías que duran tres meses, cuatro meses, y va a haber muchas galerías de artista: César Martínez va a tener una, Adolfo Patiño tenía La Agencia, donde todo mundo exponía; Miguel Ángel Merodio va a tener una galería y en ese momento ni la galería OMR ni la galería Nina

Menocal, ni la galería Enrique Guerrero tenía la fuerza que tienen ahora; la fuerza va a venir casi emparejada; hay un momento en que la OMR va a cooptar a Néstor Quiñones, a Mónica Castillo a Rubén Ortiz, a Diego Toledo como un primer jalón; su primer grupo de artistas jóvenes son ellos cuatro; los cuatro eran integrantes de La Quiñonera; integrantes de La Quiñonera en el sentido de que tenían y rentaban un espacio ahí; el hecho de que hubiera tantas pequeñas galerías ayudaba a que todo mundo estaba exponiendo en todas partes.

Había una pintura exhibida de Abraham Cruzvillegas en el Polyforum, donde el primer golpe de vista es un fragmento de una historieta mexicana en donde está un caporal, y cuando te acercabas a la pintura veías que parte de la pintura estaba integrada por soldaditos de juguete, integrados, pegados; si no te acercabas mucho a la pintura nada más veías la pintura bidimensional y no los elementos internos de la pieza, por ejemplo, y ya cuando en esa época, vamos a decir a partir de *Juventud, divino tesoro*, se notan más las distancias y las cercanías entre unos y otros, al mismo tiempo Raquel Tibol está empujando a Guillermo Santamarina a asumir un poco más, no sé cómo decir eso porque Guillermo siempre fue un curador muy visionario en qué hacer y qué proponer, a pesar de que él no estudió historia del arte; él estudió otras cosas en la Ibero, eso hay que checarlo en el historial de Guillermo, pero Guillermo ya se había ido a vivir a Europa un tiempo; se había ido a vivir a Holanda, por ejemplo, casi al mismo tiempo o antes que Gabriel Orozco a Madrid; entonces, había muchas cosas afines; pero lo interesante es que todos pintaban y es interesante que estando o acabando la ENAP varios de ellos van a brincar o saliendo de la Escuela de

Filosofía y Letras; digo, la tesis de licenciatura de Abraham Cruzvillegas aborda las ideas pedagógicas de Joseph Beuys.

El taller de los viernes no sé si dura 87 y 88, es algo que históricamente no sé.

E: Es del 87 al 91.

C: Y luego uno de los productos de esa época, poquito después es *Casper*, por ejemplo, pero ahí ya se sumaron Daniel Guzmán y Luis Felipe Ortega, porque Luis Felipe Ortega estudia Pedagogía igual que Abraham Cruzvillegas, y Daniel es autodidacta: iba a talleres de dibujo aquí y allá; pero Daniel Guzmán, por ejemplo, es un artista fundamentalmente autodidacta; sí había ido a tomar clases a la ENAP, pero su núcleo formativo es la literatura, por ejemplo, y en el camino están los fundamentos para ir hacia Temístocles, pero ésa ya es otra historia.

E: Por ejemplo, ¿Y tú tuviste alguna relación con los artistas y su proceso artístico?

C: ¿En qué sentido la pregunta?

E: Digamos, si viste qué fue lo que influyó en ellos o cuáles puntos fueron importantes y que tomaron para comenzar a trabajar.

C: No, yo en el 87 había trabajado de editor en Editorial Diana y todo 88 estuve desempleado, en ese sentido mi trabajo formativo venía de otro lado. Estudié

Letras Inglesas en la Universidad Nacional, y aunque tenía mucha crítica de artes publicada de mediados de los 80, mi momento importante va a darse hasta 1989-1990, cuando me aviento 60 artículos en la *Jornada Semanal*, recomendando a artistas jóvenes; es decir, cada reseña comenzaba con: ¿Qué va a hacer este domingo saliendo de misa? ¿Qué va a hacer este domingo saliendo de ver a sus suegros? ¿Qué va a hacer este domingo después de ver el partido de futbol? ¿No sabe? Yo le recomiendo esto, y así me eché 60; no me di cuenta que estaba haciendo un mapa de la generación.

Justo en el 1988-1989 va a surgir el Salón de los Aztecas, se va a fortalecer La Agencia, la OMR pega, ¿me entiendes? Entonces pronto tenemos como galerías privadas mucho más agresivas en la idea de crear un mercado; todavía en ese momento la galería de Sebastián estaba en Polanco, que era una pequeña galería en un edificio, y es muy interesante cómo van ocurriendo. En ese mismo momento se funda el Conaculta, el FONCA en 1989.

En realidad con El Taller de los viernes a lo único que fui fue a comer con ellos y a ver qué pintaban; es cierto que en esa época publiqué dos artículos sobre Gabriel Orozco, pero fue debido a que éramos compañeros de trabajo en el Centro Activo Freire, como maestros: yo era profesor de Lengua y Literatura Española de tercero de secundaria y lectura de clásicos griegos el primer semestre de CCH, y lectura de clásicos españoles en segundo de CCH, y por eso conocí a toda esta gente, por un lado, pero por el otro lado, te digo, mi momento como crítico de arte que creo que hago algo interesante, es hasta 1989; ya para entonces ya no me juntaba tanto con El Taller de los viernes, no por falta de ganas sino porque ya tenía otras

cosas; hasta 1991 voy a entrar a hacer exposiciones a otro lado, a un centro cultural, pero ya eso no importa aquí.

E: Cuando organizaste exposiciones en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales ¿Tuviste alguna relación con los artistas de *El Taller de los viernes*?

C: Como amigo sí iba a sus exposiciones.

Por alguna razón perdí la columna, por un asunto N, es decir, escribí un artículo en contra de Bob Dylan sin darme cuenta que el secretario de redacción era su único ídolo; fue el motivo para perder la chamba, supongo. Luego me encontré a Roger y me regañó diciéndome ¿por qué había dejado de escribir?, y bueno, eso pasa, hasta en las peores familias, digo porque en las mejores pasan cosas peores.

En 1991 había una efervescencia en la ciudad, entonces organicé algo que era *Arte y comunicación. Alternativas*, en el Instituto Francés de América Latina. Fue un encuentro de *performance* que al segundo día o al tercer día se echó todo a perder, porque Carlos Jaurena quemó una bandera nacional en suelo Francés y entonces los *performance* de miércoles, jueves y viernes se tuvieron que cancelar; teníamos un enorme público yendo al *performance*, entonces imagínate “los osos”, y tuvimos unas mesas redondas: una de arte y una de prensa, muy llenas, en donde mucha gente criticaba a la entonces directora del Museo Universitario del Chopo por intentar censurar la *Semana Cultural Lésbico-Gay*, pero mi actividad en el instituto era más de otro corte, es decir: el primer año monté 48 exposiciones

que había aceptado el director de Actividades Culturales anterior a la persona con la que yo entré, entonces todo 1991 me dediqué a montar 48 exposiciones que ni fu ni fa, y luego en 1992 y 1993 incidí en el programa de exposiciones proponiendo artistas, pero no invité a ninguno de El Taller de los viernes porque ya para entonces eran estrellitas de rock.

E: Cuando fuiste curador adjunto del Chopo, ¿tuviste alguna relación con los artistas?

C: Sí, a diferentes niveles, es decir dentro de las cosas que fui publicando en la época, publiqué en *Curare* una nota en contra de Acné, una exposición hija del primer *Acné* que se había presentado en Guadalajara y el segundo *Acné*, que fue en el Museo de Arte Moderno, curada por Carlos Ashida; fui muy agresivo con la exposición en la cual estaban Abraham Cruzvillegas, Eduardo Abaroa, Sofía Táboas, Marco Arce, varios más, y luego el Museo Universitario del Chopo hizo una exposición de estos artistas junto con artistas argentinos, en Argentina y en la Ciudad de México, y luego desde 1986 tengo una amistad con la familia Kuri, por otras razones, y luego, cuando vine a dar clases a *La Esmeralda*, aquí daba clases Abraham Cruzvillegas, luego vino Daniel Guzmán a dar clases también; pero mi relación es rara con ellos, es tensa, porque yo los admiro mucho como artistas, pero como personas creo que no es tema de esta tesis, hay una tensión, explicable o no; bueno, a mí qué me importa.

E: ¿Sabías, antes de 1999, algo acerca de la posible creación de Kurimanzutto?

C: Sí, pero no por los actuantes, sino por el entorno de la época; es decir, fui a la boda de Gabriel Kuri; fui a la boda de José Kuri con Mónica Manzutto; comía los domingos en casa de Gabriel Kuri; era algo que se hablaba pero me parecía que era un paso natural que se formara la galería, sobre todo pensando que el trabajo de José Kuri, es decir el historial personal de José, pues indicaba que era el paso más lógico; es decir: cuando estudias tu licenciatura en economía en el ITAM y tu maestría en Nueva York, y tus mejores amigos son todos artistas, incluido tu hermano, pues si no abres una galería supongo que tienes el cerebro en alguna otra parte; era lo más natural.

Hay mitificaciones de quién es el grupo original, quiénes se quedaron fuera, quiénes entraron, a quiénes se les dio chance de entrar, ¿qué se yo?, historias extrañas; pero si tengo un artículo sobre las primeras tres exposiciones de la Kurimanzutto, por ejemplo, está publicado en *Querido Público*, un libro que su editor quemó; el editor de *Querido Público* quemó el libro; *Querido Público* es un libro que se publicó en fascículos; se publicaron tres de varios; en el momento el editor del libro en fascículos decidió dejar de publicar y los quemó; entonces en el tercer fascículo está el artículo sobre las tres primeras exposiciones de la galería Kurimanzutto, una es la del mercado y otra es una exhibición de cine. Sí he seguido la carrera de la galería, pero también lo hago con otras galerías.

Entrevista a Guillermo Santamarina: 17 de febrero de 2015

Guillermo Santamarina (G): Básicamente yo creo que lo que se empezó a organizar ahí fue la oportunidad de una serie de reflexiones que no podrían darse en otro lugar, en un momento que eran sumamente acotadas todas las fuentes de conocimiento y de reflexión que estaban en las escuelas y los talleres.

Había un taller de reflexión sobre la fotografía, sobre la imagen que se hacía los lunes.

Eblem (E): ¿Quiénes estaban ahí, en ese taller?

G: Gabriel Orozco, los Rocha Iturbide, Manuel y Mauricio; estaba alguien que no es del grupo, que es Rubén Ortiz, y había demasiadas fricciones entre Gabriel y Rubén, y me parece que también llegaba otro elemento de fricción que era José Miguel Manuel González Casanova; aquellas reflexiones dentro de ese taller de fotografía que dirigía Pedro Meyer los lunes, donde consideraron que era necesario tener otras reflexiones y otro conocimiento fresco de lo que estaba pasando con otras nuevas formas de expresión que en México resultaban sumamente marginadas, por ejemplo, sobre todo, el trabajar con un concepto distinto de la fotografía, una reflexión distinta sobre la pintura, de una manera distinta a lo que sucedía en esa realidad donde la pintura era tan fuerte, y otro elemento era sobre el ser mexicano, la identidad, que era un tema muy importante dentro del taller de fotografía.

E: ¿Podrías darme una introducción de lo que fue El Taller de los viernes?

G: Sí. Básicamente era un taller de reflexión y que fue tomando un carácter más práctico; entonces todos estos personajes que llegaron ahí, los que fueron llegando al taller de alguna manera todavía estaban prácticamente a nivel de escuela, universidad, o todavía preparatoria; entonces no tenían como muy pleno el asumir un soporte para sus intereses, como la pintura o la fotografía, o la escultura o la caricatura; entonces yo creo que fue otro de los principios, como el contemplar la posibilidad de un trabajo diversificado y plural, y no descalificado por lo mismo.

El contexto cultural de México en ese momento era sumamente riguroso; el tema de tu enfoque exclusivo, de tu enfoque claro; entonces la posibilidad de pintar de una manera distinta, la posibilidad de hacer fotografía y no declararse un fotógrafo en los canales de lo que era la fotografía en ese momento, que era como una fotografía artística, una fotografía de fotoperiodismo, documentalismo y hasta ahí, o una fotografía totalmente comercial y de moda; entonces salirse de eso y tener la visión mucho más grande de lo que significaba el trabajar con la imagen, e importante también era el poder reconocer, leer un poco y darle crédito a muchos artistas que eran sumamente improbable de conocer de primera mano y que ya eran muy presentes en una cultura que llegaba por revistas, veían muchísimas revistas, y bueno, muchos de ellos tenían la oportunidad, sobre todo Gabriel, tenían la oportunidad de viajar, había ido a España, y había tenido la oportunidad de tener de primera mano arte contemporáneo; ése era otro de los elementos

importantes, hablar de éstos o esos nombres importantes en el contexto de un arte contemporáneo, y no hablar tanto de la historia del arte o de lo que eran las grandes obras maestras del arte moderno, sino hablar más bien de los procesos, de experiencias de exposiciones y de protagonistas, curadores incluidos, del arte contemporáneo; eso fue el Taller.

E: ¿Y cómo te enteraste de la existencia de El Taller de los viernes?

G: En mil novecientos ochenta y seis, ochentaisiete, me invitó Rubén Ortiz por un lado, y por otro lado José Miguel González Casanova y Diego Gutiérrez; concilió por dos lados; me invitaron a hacer una exposición, de todos estos, todavía muy jóvenes, que estaban todavía en la escuela, o que ya habían recién salido de la escuela y que tenían la oferta de una galería, un espacio ahí en Tlalpan, un centro cultural en Tlalpan. Eran muchos y algunos no eran amigos, no había simpatía entre ellos; entonces no querían que se favoreciera a nadie, ninguno especialmente, ni un grupo u otro. Eran tres grupos por lo menos, cada uno con sus miembros; entonces me invitaron para que fuera el curador, en realidad yo no puedo decir que fuera realmente un trabajo de curador, más bien era ya prácticamente el final del proceso y era colgar lo que era de por lo menos veinte.

En la exposición que se llamó *Juventud, divino tesoro* se organizó una mesa de reflexión sobre la exposición en el mismo centro cultural; estaba Gabriel Orozco, acababa de regresar de Madrid, y en la conversación me presentaron como de

alguna forma responsable de lo que había sucedido; estaban mis amigos, que ya conocía de hacía algunos años, como Rubén Ortiz, Diego Toledo, Diego Gutiérrez, los Quiñones; pero vino la oportunidad con la exposición de conocer a otros muy jóvenes que habían sido invitados por ellos mismos, como Abraham Cruzvillegas a Damián Ortega, al Doctor Lakra, Laureana Toledo y a alguien más de los otros grupos; desde luego los Kuri, Gabriel Kuri y a José; José no era artista, pero estaba ahí cerca de todo. Cuando tuvimos la presentación surgieron las diferencias en esas mesas redondas, surgieron bastantes diferencias, y todos estos, digamos puntos, que no eran tampoco demasiado distantes, no eran bastante confluyentes, no había esas complicidades, eran bastante ególatras todavía, como si no lo fueran todavía.

Después de la conversación Gabriel me dijo: “tienes que venir a nuestro taller de los viernes”, en donde platicamos todo esto; me parecieron muy curiosos, sobre todo Damián, Abraham y uno más que ahorita no recuerdo su nombre, que trabajaban sobre todo en eso, como en la estructura del cómic, me parecían muy brillantes, al mismo tiempo que venían de distintas cosas, Abraham de la pedagogía, Damián cercano a la experiencia del teatro, de la experiencia escénica, no del *performance*. Entonces fui, creo que a los dos días, al taller y me pareció bien interesante, no sólo por la conversación, sino que para mí mismo existiera la posibilidad de tener una reflexión desde afuera de lo que yo estaba haciendo como artista; recibí muchos regaños de todos estos artistas que ya desde entonces eran muy brillantes.

Para mí también fue muy importante como recurso formativo, asistir como oyente, y bueno, pues hablaban de sus novias; también era como la oportunidad de hacer una fiesta cada viernes y tomarnos unas chelas.

E: ¿Entonces ibas muy seguido al Taller?

G: Cada viernes.

E: Cada viernes, o sea, durante ¿los cuatro años fuiste?

G: Sí, yo estaba dentro como un interlocutor, y de ninguna forma como un líder, imponiendo nada, plenamente aprendiendo. Y luego también de ahí sacamos y organizamos exposiciones, la primera realmente muy importante, porque hicimos una cuestionando los cánones cerrados de la pintura en México, hicimos una exposición que se llamó *La pintura de cabeza*, la hicimos en el Polyforum Siqueiros y era básicamente con ellos y con algunos de los pintores en ese momento que yo consideraba se salían un poco de las cuotas ortodoxas de la pintura en ese momento, sobre todo del neomexicanismo; pero realmente la exposición, digamos que el ejercicio más importante fue el que organizamos en la necesidad de conocer y reinterpretar de una manera un poco más profunda la filosofía y el proceso formal de Joseph Beuys con una exposición que hicimos en el Ex-Convento del Desierto de los Leones, una exposición de carácter sitio específico al cien por ciento.

E: ¿Ahí fue donde trabajó por primera vez Gabriel Orozco una pieza tridimensional o ya lo había hecho anteriormente?

G: No, Ya lo había hecho, trabajaba todo el tiempo. Sucedió con todos lo demás que participaron en la exposición, la oportunidad de trabajar con otras escalas, con una dimensión mucho más amplia y la relación contextual, de la arquitectura, de los usos previos de esos sitios, etcétera. Pero digamos que básicamente el eje era Joseph Beuys; incluso la organizamos para darle de alguna manera un puente de interpretación a lo que sucedía entre las capillas, como los claustros y los jardines; de hecho por todos estos artistas también organizamos una exposición que presentaba a Joseph Beuys, una exposición no histórica pero de semblanza que hice con una de las más interesantes y más prometedoras curadoras que había en ese momento; juntos hicimos esa exposición que fue tan importante; Flavia González Rossetti, Gabriel y yo realmente fuimos los que curamos esa exposición.

Continuó digamos que un año más El Taller de los viernes; incluso sí llegó a ser muy interesante porque ya las inquietudes prácticas de generar obra pues se estaban desbordando y ya era imposible hacerlo dentro de la sala de Gabriel; entonces hubo un momento en que cada uno fue tomando su trabajo muy personal, mucho más a rigor en cada uno de sus contextos, y yo siento que ésa fue realmente la razón por la cual terminó el Taller, que ya no hubo realmente como una necesidad urgente de la reunión semanal y que fue sustituida por la necesidad urgente del trabajo de cada uno.

E: ¿Consideras el trabajo que se llevó a cabo en el Taller como arte conceptual?

G: Fue contemplado y discutido durante muchas ocasiones, y sí, digamos que estaban asimiladas las distintas estructuras de una configuración en donde prevalece, en donde antecede a la forma una proyección que puede ser muy intelectualizada, que puede ser conceptual, pero no era así; le dábamos mucha oportunidad a la experimentación, a una experimentación formal.

E: ¿Podría llamarse más arte experimental?

G: Totalmente, y sobre todo en esa época. La búsqueda en la materialidad, en materias, en su posicionamiento, en las cualidades discursivas que tiene la misma materia, no imponiéndosela conceptualmente, no adjudicándosela sino en la posibilidad de que esos mismos materiales fueran en ellos mismos, quizá de una manera alegórica pero mucho más rica.

E: ¿Era un espacio de exploración?

G: Completamente, eso era, y de exploración y de conversación sobre todo.

Un poco después llegó Temístocles, entonces ya no eran necesarias las reuniones en la casa de Gabriel, ya había mucha más gente, ya habían muchas más inquietudes de participación, y luego estaban estas diferencias, entonces algunos

ya no podían llegar, pero esos invitaban a algunos de los que estaban ahí, entonces se fue haciendo, digamos que fue ampliándose el interés por hacer una comunidad, pero no acotada por Gabriel y por su casa.

E: ¿Al Taller de los viernes únicamente llegaban cuatro personas?

G: No, llegamos como diez: los dos Rocha, Damián, Abraham, Laureana, los dos Kuris, intermitentemente Lakra, Tatiana Parceró, y por ahí otros invitados que llegaban.

E: Pero ya como invitados

G: Como invitados pero luego tenían cierta recurrencia; sí fueron algunos años. Leíamos muchísimas revistas, leíamos muchísimos libros, o sea, todo lo que podíamos traer de material visual lo veíamos, lo comentábamos y era muy rico, también podía ser que en algún momento estuvieran dibujando, que estuviera Gabriel pintando, y entonces estábamos también como participando de su proceso de investigación en la pintura; muy rico.

E: ¿Tú podrías considerar que esa generación se consolidó con la galería Kurimanzutto?

G: No, por lo pronto yo creo que Kurimanzutto es un grupo, y muchos de los que habían sido participantes de ese grupo pues no fuimos, ya no entramos en ese

nuevo proyecto que fue Kurimanzutto; digamos que Kurimanzutto es una rama de algo que sucedió previamente y en donde también está incluida otra rama que es Temístocles, o donde está incluida también la experiencia de *A propósito*, de Joseph Beuys, o donde también están incluidos otros ejercicios que hicimos también en lugares específicos y dónde no estuvo Gabriel, o donde también ya fueron incluidos la experiencia que tuvimos muchos de nosotros. También en los mismos años conocimos a muchos artistas que venían de fuera, del extranjero; casi inmediatamente llegaron por un lado los ingleses, en donde estaba incluida Melanie, y era un grupo muy grande; por ahí llegaron en alguna ocasión a Tlalpan, pero luego nos seguimos encontrando, sobre todo en el centro.

Luego también muchos de los que íbamos a la casa de Gabriel ya íbamos a la casa de Melanie o de aquellos amigos; pero luego también ahí llegó Francis Alÿs, casi inmediatamente por otras conexiones, por el ambiente del centro, yo estaba trabajando en el Centro Cultural Santo Domingo, entonces yo estaba muy cerca de lo que estaba aconteciendo ahí en el centro. En el centro vivíamos muchos; entonces ése fue otro ambiente, otra cosa que se dio ochenta y ocho, ochenta y nueve, es casi inmediato todo, muy rápido.

Inmediatamente también en la misma época vino Thomas Glassford, y él venía de ser amigo de otros artistas extranjeros que estaban conectados con otro grupo que también se había enfocado especialmente en su trabajo bajo una pronunciación más amplia, es decir Eloy Tarcisio y su colectivo, el colectivo *Atentamente la Dirección*, con los que yo también tuve una relación desde principios de los ochentas, de mucho antes de ellos, o sea, amigos míos muy

cercanos: María Guerra, Vicente Rojo Cama, Carlos Omonte, Eloy Tarcisio y Mario Rangel Faz, que eran muy amigos míos y ellos son de mi edad, mucho más cercanos; los otros son más chicos que yo. Entonces, digamos que esas experiencias de reconocimiento, de exploración, de experimentación formal, ya también yo las había vivido antes también en la casa de María Guerra y en el taller de Eloy, y de alguna forma también con esa experiencia yo también colaboré en consolidar la idea del Taller de los viernes, con esas otras referencias.

En fin, era muy interesante también lo que sucedía también en otro lugar, que es paralelo; no se puede darle este signo exclusivo al Taller de los viernes porque estaba también la maravillosa experiencia de La Quiñonera, que de verdad es fantástico, que inició Rubén Bautista, un curador que llegó de Inglaterra y que también era de nuestra edad o un poquito más grande pero que también le dio muchísima fuerza a estos pronunciamientos distintivos, y su relación con Rubén Ortiz y con La Quiñonera y con Mónica Castillo; ella de alguna manera estaba también transitando entre todos estos grupos. Fue un momento muy interesante porque de alguna forma sí nos unía una complicidad, podía haber diferencia pero sí éramos cómplices de muchas cosas. Porque el otro era demasiado diferente y era muy enérgico, porque tenía un carácter oficialista, lo que era el trabajo de los pintores que habían sido abrazados por premios y por la crítica y por las galerías, los salones de pintura, los salones de escultura, los salones de gráfica, todos esos canales digamos oficiales, tenían prácticamente los mismos protagonistas siempre, y con una misma estética, con estéticas muy parecidas, tal vez unos más cercanos a lo que podría ser el tantear lo que podría ser la identidad nacional, y

otros más con un signo modernista como continuación de lo que podría ser la ruptura; pero ésa era la diferencia.

E: ¿Todos estos salones eran gubernamentales?

G: Sí, los organizaba el INBA.

E: ¿Y los talleres más alternativos eran...?

G: Completamente independientes, sí, todas esas otras iniciativas de exposición eran primero sembradas desde lo institucional, en lo que María Guerra entró a trabajar en la Secretaría de Hacienda y en lo que yo hice ya trabajando en el INBA.

E: ¿El Centro Cultural de Arte Contemporáneo desempeñaba algún trabajo especial?

G: Era el lugar donde de alguna forma se fraguaban y se materializaban las reflexiones de un arte contemporáneo, precisamente lo que nos inquietaba a esta otra generación, a estos otros grupos que no éramos los que trabajábamos en los modelos tradicionales; sí era la institución con la cual podíamos tener ya una identificación mucho más plena.

E: ¿Era la única que existía?

G: No exclusivamente, no totalmente porque también resulta que aparecen funcionarios dentro del INBA, dentro de lo oficial, que son mucho más abiertos, que no se queda nada más en la experiencia muy cerrada de la ruptura, o todavía del muralismo o todas aquellas que siguen siendo cargas muy fuertes, muy potentes: Helen Escobedo en el Museo de Arte Moderno, que trajo exposiciones de arte contemporáneo en ese momento y que lamentablemente no duró mucho tiempo, y luego que entró Jorge Alberto Manrique y lo botaron de alguna forma cuando estaba realmente empezando a darle una figura totalmente distinta al Museo de Arte Moderno; salió por otra razón que no vamos a hablar ahora. Eloy era el curador entonces, de alguna manera por eso también, pero era el interés de Jorge Alberto también de darle una diferencia, y la necesidad institucional, o sea, una necesidad de credibilidad, en un momento muy crítico del PRI, muy difícil del PRI, crisis muy seria, de ganarse simpatías, en las instituciones que no podían ser cuestionadas aunque sí eran sumamente frágiles, pero no podían ser cuestionadas, y que le dieron la oportunidad a pequeñas células de diferencia.

La Secretaría de Hacienda y en el INBA, con el Centro Cultural Santo Domingo que luego se convirtió en el Ex Teresa, digo, muy poco tiempo después, el Centro Cultural Santo Domingo duró como cinco años, hubo un año en que trabajé, no me escondía pero cómo corría; yo trabajaba entre el Centro Cultural Santo Domingo del INBA, El Centro Cultural de la Secretaría de Hacienda en dos espacios: en la calle de Guatemala y en Avenida Hidalgo, y además dirigía una galería privada, y

además organizaba exposiciones en sitios específicos; no hay quien me crea que ese año hice setenta exposiciones, pero es cierto.

Yo creo que es muy importante como un primer escalón, muy importante sobre todo para algunos de ellos, que son nuestros artistas que han tenido mucha más suerte, y que sí fueron de verdad desde entonces muy puntuales.

Por ejemplo, otro de los temas muy interesante era lo efímero, que para mí siempre ha sido un tema muy relevante, la experiencia de lo efímero, allí era muy recurrente, fue algo que junto con el tema de la sitio-especificidad es algo que yo reconocí y que asimilé con mucha pasión y que después también fue el motivo de mi distanciamiento, la posibilidad, la necesidad de continuar, trabajar para muchos artistas, no nada más para ese grupo o para algunos, sino pensar de una manera más institucional, y por otro lado dar la oportunidad a estos otros dos modelos, la sitio-especificidad y la experiencia efímera como valores muy importantes, columnas de un ejercicio muy comprometido, muy importante, y yo en algún momento sentí, ahora lo puedo decir, que había un especie de traición en el hecho de que ellos sí se convirtieron en generadores de objetos, y lamentablemente también en un momento lamenté que también fueran productos; pero bueno, eso ya no importa, el éxito que encontraron fue cabroncísimo; todos de una u otra manera, pero fue toda la generación.